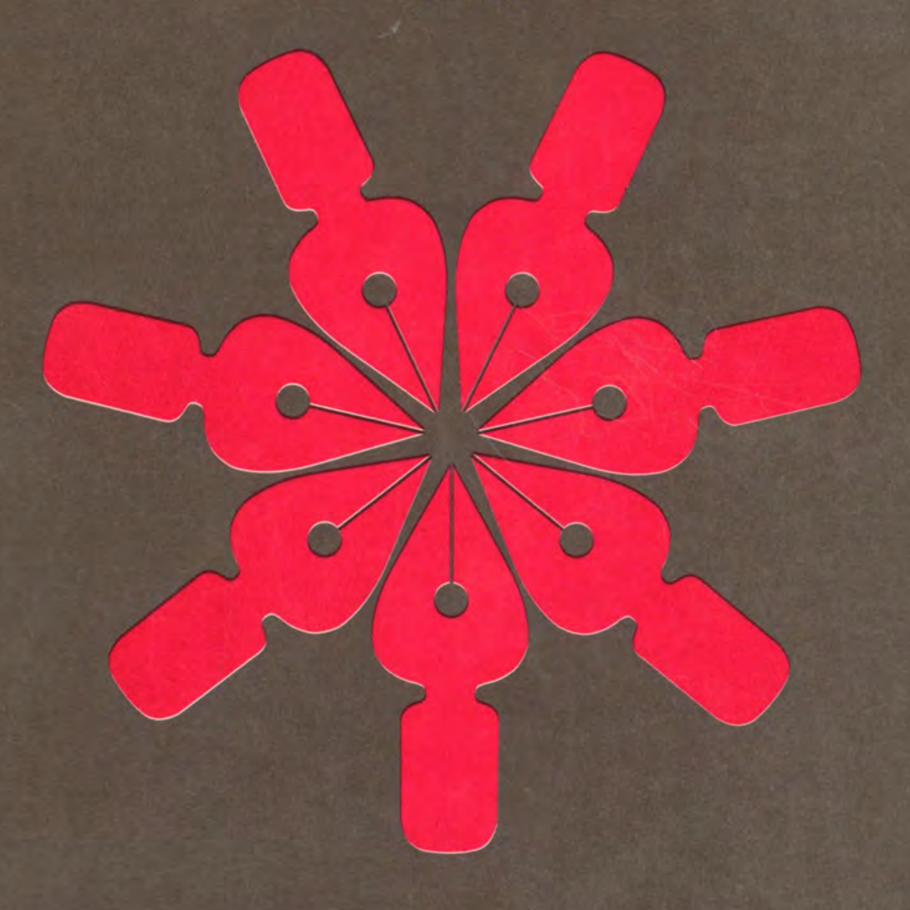
DICCIONARIO DE LITERATURA URUGUAYA

Tomo III



ARCA

DICCIONARIO DE LITERATURA URUGUAYA

TOMO III

DICCIONARIO DE LITERATURA URUGUAYA

TOMO III

Obras, cenáculos, páginas literarias, revistas, períodos culturales

ARCA

DICCIONARIO DE LITERATURA URUGUAYA

TOMO III

Dirección: Alberto F. Oreggioni
Coordinación: Carina Blixen
Wilfredo Penco
Pablo Rocca

Carátula: Horacio Añon

Andes 1118, Tel. 90 03 18, Montevideo
Hecho el depósito que marca la ley
Printed in Uruguay - Hecho en Uruguay

PROLOGO

Cuando se establecieron los primeros lineamientos del ***Diccionario de Literatura Uruguaya*** *a fines de los años 60 el plan comprendía, además de los autores, artículos o fichas de algunas de las obras más representativas de nuestra literatura, de generaciones –las de mayor gravitación– y un muestreo de las revistas sobre el tema. Desde aquella fecha a la edición de los dos primeros tomos en 1987 muchas cosas ocurrieron en el país que afectaron su proceso cultural imponiendo limitaciones y retardos de los cuales diera cuenta en el prólogo de los tomos citados su coordinador Wilfredo Penco. También el tiempo impuso ampliaciones.*

El desprendimiento de un tercer tomo, suerte de apéndice complementario de los otros dos pero tan indudablemente ligado a ellos como para no vacilar en titularlo tercer tomo, deviene del sector de fichas que apuntáramos y que no siendo de autores juzgamos imprescindibles para un conocimiento cabal de nuestra literatura. .Lo que en principio se

proyectó como un volumen de 350 fichas se transformó en tres volúmenes con un total de 780, y si bien la ampliación en autores y los criterios empleados se sustentan en el prólogo referido, este tercer tomo donde las fichas originales se sextuplican merece y exige complementar los criterios ya expuestos.

El primero y fundamental era ampliar la base de sustentación —que nos permitía denominarlo ***Diccionario de Literatura*** *— con la inclusión de lo que llamamos obras representativas en unos casos de un período, de un momento sociocultural, en otros de un autor, también de una generación, o aun de un género. Así, para empezar por esto último y sin que signifique una flagrante contradicción con la escasez de obras de teatro publicadas, se fichan 40 obras, en apoyo de un criterio que no pretende privilegiar al género sino al lector o usuario de la obra, imposibilitado por regla casi sin excepciones del acceso a la obra teatral escrita, fenómeno por cierto no exclusivo de nuestra literatura. También el ensayo literario, género no abundante, podría aparecer como jerarquizado dado el número de obras analizadas, aunque aquí concurren razones si diferentes no menos atendibles: el concepto abarcador del género que reflexiona sobre el sujeto mismo de la literatura, la explica o la expone y el hecho de que destacados creadores hayan escrito ensayo, como complemento de su labor principal, obligó a optar, siguiendo el criterio ya sustentado de lo "amplio y comprensivo" por dar muestras —al menos— de esa labor. En un país de poetas y narradores —más lo primero que lo segundo si se observa el número de obras publicadas o inéditas que se presentan en los concursos— los criterios se vuelven —por cruda imposición de la realidad— quizás*

demasiado restrictivos. Ciento veinte entradas dan cuenta por partes casi iguales de la poesía y la narrativa. Sin que se haya prefijado el número fue el aspecto donde se consultó al mayor número de colaboradores y donde se estableció el más amplio debate, del cual seguramente se harán cargo los lectores. Para algunos géneros de reciente desarrollo como testimonio o de "bajo perfil", como se dice ahora, como humor, o aun híbridos como canto popular se optó por fichas generales, fundamentalmente descriptivas que sirvieran de sustento a la más apremiante e inmediata información. ***Bibliografía de Bibliografías*** *apunta en igual sentido y suple mediante un ordenado panorama las prácticamente imposibles bibliografías puntuales y aún parciales. Casi un centenar de revistas y páginas literarias —diez veces más que las proyectadas originariamente— apuntan a la importancia de la expresión plural —a veces grupal— en la determinación no sólo de los gustos o la evolución del mismo en las distintas épocas, sino también de una conciencia literaria y más aún de una conciencia cultural. Tal sería también el caso de los cenáculos de los cuales damos cuenta individual de los más famosos como el* ***Consistorio...*** *o* ***La torre...*** *pero en ficha complementaria se analizan varios más bajo el título de* ***Cenáculos, tertulias. Impresoras y editoriales*** *analiza en apretada síntesis este aspecto de la industria cultural cuya importancia recién se está poniendo de manifiesto.*

Puede —y hasta sería beneficioso— discutirse si la selección es la apropiada tanto del libro de un autor en el conjunto de su obra, como de una obra dentro de un género y aun del mismo conjunto de la selección. Pero debe tenerse presente que a diferencia de los tomos de autores que deben

tender a la exhaustividad en el tomo presente la ponderación impone límites tan evidentes como difíciles de establecer con exactitud al punto que ya las más de 500 páginas de este tomo pueden ser una transgresión. El tomo cierra en 1985 con algunas excepciones —muy pocas— que dejamos a la pesquisa del usuario. Los índices cronológicos, de géneros y de autores, son un complemento y una ayuda al manejo del lector.

Dos salvedades y un agradecimiento. La primera es sobre las últimas generaciones representadas en los otros dos tomos con amplitud y en el presente con porcentaje más reducido de obras analizadas. La otra es sobre la literatura del Siglo XIX, cuyo estudio cabal recién comienza a la luz de criterios más laxos del hecho literario y que contó con escasísima atención por parte de la crítica. De ambos aspectos las futuras ediciones del diccionario, ya como apéndices o como reediciones ampliadas deberán dar mayor cuenta. El agradecimiento es para los críticos "actuantes" quienes en el presente tomo tienen una preeminencia mucho mayor que en los anteriores, y fueron en definitiva quienes llevaron adelante un proyecto de por sí arduo pero al que lejos de reducirlo le impusieron ampliaciones y consiguientemente nuevos desafíos y responsabilidades. De todos ellos sólo destaco a Carina Blixen, Wilfredo Penco y Pablo Rocca, los coordinadores del presente tomo, no solo por amistad sino porque fueron quienes con más aliento y persistencia contribuyeron al esfuerzo común.

Alberto F. Oreggioni

LISTA DE COLABORADORES

Hugo Achugar	(H.A.)
Roberto Appratto	(R.A.)
Jorge Arbeleche	(J.Ar.)
Alvaro Barros Lémez	(A.B.L.)
Mario Benedetti	(M.B.)
Carolina Blixen	(C.B.)
Oscar Brando	(O.B.)
Luis Bravo	(L.B.)
Francisco Bustamante	(F.B.)
Miguel Angel Campodónico	(M.A.C.)
Hiber Conteris	(H.Co.)
Uruguay Cortazzo	(U.C.)
Juan Francisco Costa	(J.F.C.)
Ruben Cotelo	(R. Cot.)
Rafael Courtoisie	(R.C.)
Víctor Cunha	(V.C.)
José Pedro Díaz	(J.P.D.)
Julio Dodera	(J.D.)
Enrique Fierro	(E.F.)
Juan Fló	(J.F.)
Laura Flores	(L.F.)
Hugo Fontana	(H.F.)

Elvio E. Gandolfo	(E.E.G.)
Sylvia Lago	(S.L.)
Ana Inés Larre Borges	(A.I.L.B.)
Víctor Manuel Leites	(V.M.L.)
Jorge Liberati	(J.L.)
Graciela Mántaras	(G.M.)
Lauro Marauda	(L.M.)
Alejandro Michelena	(A.Mi.)
Alicia Migdal	(A.Mig.)
Graciela Míguez	(G. Mz.)
Roger Mirza	(R.M.)
Hilia Moreira	(H.M.)
Juan Carlos Mondragón	(J.C.M.)
María Rosa Olivera-Williams	(M.R.O.W.)
Alberto Oreggioni	(A.O.)
Tatiana Oroño	(T.O.)
Ricardo Pallares	(R.P.)
Alejandro Paternain	(A.P.)
Wilfredo Penco	(W.P.)
Rosario Peyrou	(R.Pe.)
Diego Pérez Pintos	(D.P.P.)
Omar Prego Gadea	(O.P.G.)
Salvador Puig	(S.P.)
Carlos M. Rama	(C.R.)
Mercedes Ramírez	(M.R.)
Heber Raviolo	(H.R.)
Carlos Real de Azúa	(C.R.D.A.)
Mercedes Rein	(M.Re.)
Pablo Rocca	(P.R.)
Jorge Ruffinelli	(J.R.)

Eneida Sansone	(E.S.)
Jorge Sclavo	(J.S.)
Alicia Torres	(A.T.)
Hugo Verani	(H.V.)
Daniel Vidart	(D.V.)
Idea Vilariño	(I.V.)
Arturo S. Visca	(A.S.V.)



A ESO DE LA TARDE. Libro de poemas de Juan Cunha , publicado en 1961. Las tres vertientes de la poesía de Cunha (verso libre de elaborado hermetismo, endecasílabo de rima consonante y no menos elaborada claridad, cancionero de raíz popular y refinada sencillez) convergen en este libro para lograr un estilo de íntima coherencia, gran variedad de matices y aparente facilidad o espontaneidad expresiva. Cunha había vigilado siempre su obra con riguroso sentido crítico; esta vigilancia había llevado su poesía a un nivel por momentos muy alto, pero también pesaba en ella como un exceso de tensión, una búsqueda verbal algo forzada y demasiado "literaria". En **A eso de la tarde** logra Cunha el justo equilibrio entre la espontaneidad (el lenguaje natural o coloquial, el verso directo, sin rebuscamientos) y el rigor formal. La primera sección del libro -"Guitarreos"- sigue la línea del **Cancionero de pena y luna** (1953). En algunos de estos versos el trazo deliberadamente borroso, las reiteraciones, los coloquialismos, consiguen un clima de confidencia íntima, muy personal y muy auténtico (a pesar de su desnudez verbal y ciertas reminiscencias de Antonio Machado, que no le restan originalidad): "Ay quien pudiera volver / Cambiar (quién me dijera) / Mañanas por un ayer / Ay todo por un ayer / Y ayer quién me lo dijera". La búsqueda de lo popular se acentúa esporádicamente sin

aspirar a lo folklórico. Este poeta refinadamente culto logra así asimilar la forma de la vidalita sin renunciar a su personalísimo lenguaje: "Al canto de un ave huraña / Vidalitay / Al canto de un ave huraña / En la soledad del monte / Vidalitay / Mi canto se asemejaba". Pero entre esos "Guitarreos" también encontramos algún poema en endecasílabos, en donde el tema de la tarde gris, el tiempo que pasa, el spleen invernal, adquiere la concentrada intensidad de los mejores poetas simbolistas. En la segunda sección -"Sonetos"- se reitera el tema de la soledad, el gris, el frío, la tristeza del tiempo que no vuelve y es vacío. La forma del soneto es cuidadosamente cincelada por Cunha en rimas originales, en versos exactos, sin irregularidades. Pero esta elaboración formal está compensada por un constante uso de coloquialismos que buscan sugerir el aire improvisado del lenguaje oral. En la tercera y última sección -"Espacios"- la forma se hace aún más flexible. Por momentos se reitera el verso menor, la cadencia rítmica pegadiza de los "Guitarreos"; pero también hay poemas de estructura más compleja (versificación variada, asonancias, verso libre), donde el poeta parece reencontrarse con las oscuridades metafóricas de sus primeros tiempos, aunque el lenguaje ahora es rico, más ceñido y mantiene la soltura coloquial que es característica de todo el libro.

M. Re.

ACCION (19/IV/1932-20/V/1939).- Después de publicar el diario **El Nacional** (VIII/1930-XII/1931) la Agrupación Nacionalista Demócrata Social presidida por su joven líder, el Dr. Carlos Quijano, funda el semanario **Acción** que alcanza 184 ediciones. Este a su vez se disolverá para dar lugar a **Marcha** el 23/VI/1939. Las páginas culturales del diario ya habían contado con prestigiosas colaboraciones más allá de la primordial función política del periódico. Así lo describen Gerardo Caetano y José P. Rilla: "(En **El Nacional** escribieron) Eugenio Petit Muñoz, Elizabeth Durand, Josefina Lerena Acevedo de Blixen y el dibujante Julio Suárez (...) apareció "Yerra" de Francisco Espínola, poemas de Roberto Ibáñez y de Juan José Morosoli (...). Se daba cuenta del movimiento cultural "de Indoamérica", del "cine de vanguardia en París" o de la pintura de Henri Matisse...". **Acción** surge como órgano juvenil

de la Agrupación pero lentamente se va convirtiendo en la prensa de todo el sector. Los primeros números aparecen en medio de las luchas internas del Partido Nacional, principalmente contra la columna acaudillada por Luis A. de Herrera, en un clima local e internacional sumamente conflic tivo. De algo más que boletín sectorial, el semanario pronto se convierte en un espacio de referencia política, ya sea por la oposición de los sectores conservadores a sus planteos, por la convocatoria a formar un Frente Popular, por su pertinaz condena a la dictadura de Terra y al fascismo, ya por su apertura hacia las ideas socialistas. Tan agitado panorama fagocita la regularidad de la sección cultural, pero ésta no se hurta del contexto Muy por el contrario, podría afirmarse -anticipando categorías conceptuales que estarán de moda tres décadas después- que desde sus páginas se hace literatura "comprometida". Los primeros números registran algunas notas monotemáticas de E. Durand sobre Goethe. Finalizado este errático ciclo se produce un vacío y la desorientación dicta varias promesas. Así en el Nº 35 (7/I/1933) puede leerse: "Acción (...) tendrá 24 páginas colaborarán regularmente en ella Emilio Oribe, Enrique Amorín (sic), Luis Arcos Ferrand (...). Pero nunca tendrá 24 paginas; Oribe y Arcos escriben muy esporádicamente y Amorim lo hace a partir del Nº 46 para continuar apenas con la prédica que "realizó bajo el título común de "Señales" desde **El Nacional**". Los primeros intentos orgánicos de construir una página literaria empiezan a partir del Nº 69, con una primera nota de Enrique Centrón a propósito de **Sombras sobre la tierra** de Espínola. En ella Centrón escribe algo que bien puede oficiar como su programa: "El que maneja la palabra y la imagen tiene en su poder un arma formidable". Realiza una lectura marxista prefiriendo, en conse cuencia, mucho más a la novela que a los demás géneros y dotando a sus críticas de una amplia carga doctrinaria. Es incisivo pero rara vez hiriente. implacable pero no rencoroso, dispone de una prosa ágil, polémica y discutidora (véanse sus notas sobre Juana de Ibarbourou o Justino Zavala Muniz). En rigor es desde el Nº 105 (6 de diciembre 1934) que la sección se constituye con el nombre de "Arte y literatura. Crítica y polémica" contando con un espacio físico variable (entre 1 y 3 páginas). En este número empieza a escribir sobre plástica y teatro Atahualpa del Cioppo poco más tarde Centrón comparte la sección literaria con Celia Mieres y Luisa Luisi. La página asigna poco lugar a la creación (hay poemas de

Vasseur, Prados y Sabat Ercasty); escasas notas sobre letras latinoamericanas, todas ellas entrañablemente enlazadas con el momento político (sobre **España en el corazón** de Neruda, p. ej.). Un mapa bastante magro de la bibliografía nacional obedece al casi inexistente movimiento editorial, aunque no excluye arbitrariedades tales como no comentar los libros de la **Sociedad amigos del libro rioplatense**, porque se convirtió en "una tribuna al servicio dominante de las cavernarias ideas de la reacción" (Nº 156). En general la visión se aproxima a la que desde 1936 ofrecieron la revista **Ensayos** y el boletín de **AIAPE**, ciertamente no muy propensa al elogio indiscriminado ni a la superabundancia de "corzas y gacelas", como en una inexacta generalización sobre toda la década del 30 lo han sostenido tanto E. Rodríguez Monegal como A. Rama y M. Benedetti. Notas de Carlos Benvenuto y Luis Gil Salguero sobre libertad y cultura y de Julio Castro sobre educación, completan el cuadro. Un juvenil Arturo Ardao aún no se ocupaba de la historia de la filosofía, era un activo y cotizado militante político de la Agrupación.

P. R

AGON Cuadernos de Filosofía, Arte y Letras (Nº. 1-10,1954-1956) Montevideo. El número 1 de esta revista aparece en abril de 1954 en formato de tipo «tabloide» que modificará, reduciéndolo, a partir del número 2. Aparece como Redactor Responsable Hugo Rodríguez Urruty y en el número 1 figura un consejo de redacción que luego aparece disperso en los números posteriores como «colaboradores». Este Consejo está integrado por: Hugo Darino, Romeo Lupi, Guillermo Medina y Elsa G. Montero (secretaria). La revista manifiesta una intención de popularizar el fenómeno cultura y ello es reafirmado en numerosas ocasiones en sus editoriales. La preocupación por esta popularización pasa fundamentalmente por un señalamiento de ciertos fenómenos puntuales, más que por una propuesta concreta. «Son muchos y diversos los problemas que plantea la cultura a nuestro pueblo: desde la imperiosa necesidad de hacer los libros más baratos hasta una reglamentación adecuada de las programaciones radiales pseudo artísticas que son una verdadera tarea de nuestra radiotelefonía» se afirma en el Editorial del número 3 (marzo de 1955) y más adelante: «las aristocracias

intelectuales son tan solo creencia de pedantes interesados». La actitud es, por momentos, francamente desacralizadora. En el número 5 y bajo el título de «Preparando un centenario» se refiere en este tenor al aparataje armado en torno al «poeta de la patria»: «Con asistencia harto sospechosa se ha nombrado últimamente a Zorrilla de San Martín. La temida fecha del centenario está cercana. Cercana, por lo tanto, la oportunidad de reiterar la cita escolar, el juicio irresponsable, el barato recuerdo de ocasión». La revista presenta un considerable espacio dedicado a la joven creación y alterna con autores ya en la época «consagrados». Así, en el primer número aparece «María Bonita» fragmento de novela de Juan Carlos Onetti, y «Contrafuego» cuento de Enrique Amorím. Aparecen también poemas de «Triple Tentativa» de Juan Cunha y un interesante artículo de Juan Marinello: «Qué cosa fue el Modernismo», en el número 3. Se destaca también el lanzamiento de una Encuesta sobre la novela americana, realizada entre escritores y críticos hispanoamericanos.

R.C.

AGUA DEL TIEMPO. Libro de poemas de Fernán Silva Valdés publicado en 1921. Con él, Silva Valdés inicia un movimiento poético que denominó nativismo y cuyos propósitos definió más tarde así: "El nativismo es (...) una inquietud estética, una renovación, una novedad respecto a la vieja poesía gauchesca, en la cual el poeta, siendo un hombre culto y bien educado, cantaba haciéndose el gaucho, sin serlo, y a veces, hasta haciéndose el guarango". Influido por el ultraísmo y el creacionismo de las escuelas vanguardistas europeas, el poeta apela al "arte moderno que se nutre en el paisaje, tradición o espíritu nacional (no regional) y que trae consigo la superación estética y el agrandamiento geográfico del viejo criollismo que solo se inspiraba en los tipos y costumbres del campo". En las veinticuatro composiciones del libro - subtitulado "Poemas nativos"- hay cinco de inspiración netamente urbana ("El tango", "La yiradora", "El cabaret criollo", "La muchacha pobre", "La cicatriz") y las demás apuntan al ambiente rural, pero transfigurándolo merced a una labor metafórica inusual. Aparecen allí el indio y el payador rodeados por los dispositivos culturales de la etnia criolla: la guitarra, el rancho, el puñal, el poncho, los dos tipos de mate (el dulce y el amargo), la nazarena. Y como marco están la naturaleza y sus criaturas:

el río, el buey, la calandria, el nido. Otros temas como la siesta o la luz mala mentan aspectos líricos o folklóricos de la vida rural. Aparentemente desaliñada, la arquitectura formal de los poemas que componen **Agua del tiempo** tienen el "singular encanto" de "una conversación que se hace música" (Bordoli). La problemática rural el rancherío o la urbana de la miseria proletaria, no conmueven el impulso de una inspiración que viaja por los aires altos de un espejismo, que considera al mundo criollo hecho (esto es, bien hecho) para que en la madrugada cante la coscoja o por la noche suene la guitarra. El esteticismo de los vanguardistas europeos le ayudó a Silva Valdés a podar las ramas secas de la poesía gauchesca, pero le impidió descubrir la raíz social del nativismo subyacente en una cultura de la pobreza, muy distinto al nativismo de la felicidad metafórica inaugurada por el poeta.

D. V.

AIAPE, por la defensa de la cultura. (Noviembre 1936-¿1944?). "Organo de la Agrupación de intelectuales, artistas, periodistas y escritores", editado en formato tabloide y papel diario, apareció como boletín mansual, luego bimensual y en los últimos tres años con una frecuencia irregular. Hasta donde logramos indagar se publicaron 39 números (mayo 1944), las primeras dos decenas acompañadas, frecuentemente, por una pequeña separata de 8 pp. con textos y estudios unitarios sobre un autor o un tema contemporáneo (Carlos Sabat Ercasty sobre Máximo Gorki, "Arte y lucha" por Cipriano Vitureira, Samuel Eichelbaum sobre Ernesto Herrera, "La fuga en el espejo" (fragmento) de Francisco Espínola, etc.). Tal como lo documenta la "Presentación" del N°1, el principal objetivo de la Agrupación es la defensa de la cultura, y para que "en los hechos se realice esa defensa efectiva (...) se exteriorizará nuestro pensamiento con un ataque a la tendencia que consideramos en este momento como más peligrosa y más contraria al progreso espiritual de la humanidad: el fascismo". A pocos meses de iniciada la Guerra civil española, en pleno avance de los fascismos europeos y de la derecha latinoamericana, consolidado el gobierno autoritario de Gabriel Terra, un amplio sector de la intelectualidad uruguaya toma el partido del enfrentamiento a este contexto político. AIAPE fue la agrupación más vasta y

orgánica en la confrontación, muchos de los hombres de cultura que la integraron (entre 1936 y 1940) expresaron su pensamiento militante, mancomunaron el discurso del arte con la realidad, redactaron notas sobre circunstancias políticas urticantes, establecieron tácitas alianzas con otras publicaciones donde los nombres se reiteran. Así Roberto Ibáñez, Eugenio Petit Muñoz, Justino Zavala Muniz aparecen en **Ensayos**; Enrique Amorim, Atahualpa del Cioppo, Celia Mieres y Enrique Centrón en las páginas culturales del semanario **Acción** (1932 y 1939); Francisco Espínola, José María Podestá, Serafín J. García, Alvaro de Figueredo en las de **Marcha**. AIAPE se reunió, organizó actos y conferencias en el Ateneo de Montevideo, círculo que demostró entonces una conducta enemistosa ante la dictadura de Terra como medio siglo atrás lo había hecho frente a Latorre. Sin embargo en 1944 las relaciones entre la Agrupación y el Ateneo se fracturan, profundizándose en la institución una tendencia de apoliticidad que la conducirá hacia un conservadurismo ascendiente. Pese a la radicalidad de los planteos, los primeros cuatro años del boletín dan muestras de pluralismo ideológico; en sus páginas escriben desde radicales batllistas como Zavala Muniz, hasta comunistas como Sofía Arzarello o Alfredo Gravina. Los temas de coincidencia son múltiples, véase como ejemplo el problema español que tan hondamente cala en la conciencia política y moral de todos. Así, en los primeros 32 números pueden encontrarse nueve poemas cuyo motivo es España y su sufrimiento, desde los que propugnan el nacimiento de una "nueva aurora" en el inicio del conflicto (Uruguay González Poggi) como los que homenajean al recién asesinado García Lorca (A. de Figueredo) hasta los que, hacia 1939, expresan su dolor por la derrota de la República, el derramamiento de sangre, la masacre de los niños (Juvenal Ortiz Saralegui, Felipe Novoa, Sofía Arzarello). En las 28 entregas iniciales Roberto Ibáñez es el redactor responsable, luego apartándose "voluntariamente con un sector de afiliados", tal como se informa, con discreción, en el texto al pie de una fotografía de varios escritores que acompañan a Neruda (Nº29, p. 32). Desde el Nº 35 Gabriel García Moyano toma la dirección y Alejandro Laurciro la secretaría de redacción, intensificándose la presencia, tanto en número como en ideas circulantes, de los intelectuales próximos al marxismo y aun al Partido Comunista. El programa político se hace por entonces más militante, afín a las propues

tas socialistas y por consiguiente cada vez más afectos al realismo como corriente artística, operándose un fenómeno similar al que entre 1926 y 1930 proponía en Perú José C. Mariátegui y su grupo de la revista **Amauta**: avanzada política y realismo. Muchos escritores de la Agrupación procedían de la tímida y fugaz vanguardia literaria de los años 20 (Ildefonso Pereda Valdés, Enrique R. Garet, J. Ortiz Saralegui), otros del posmodernismo (C. Sabat Ercasty, Emilio Oribe), los más jóvenes ven impresas aquí sus primeras páginas (A. Gravina, Carlos Martínez Moreno), un vasto grupo escribe por primera y quizás por última vez,, ya sea ficción como notas bibliográficas, en las que pesa más el fervor militante que la calidad literaria. En cada entrega las apelaciones a revistas e instituciones culturales, para que envíen sus publicaciones, en un intento de ampliar el marco de referencias y reflexión internacionalista. No obstante lo cual existieron contactos, buena vecindad o amistad con centros tales como Amigos del Arte, las revistas **Alfar** y **Ensayos**, el Círculo de Bellas Artes y las AIAPE de Argentina (Rosario y Buenos Aires), Perú, Bolivia y Chile. De la vida cultural del interior Alvaro de Figueredo se encargó de redactar un pormenorizado informe, así como de impulsar el primer congreso de escritores de tierra adentro (1938). Las colaboraciones de extranjeros proceden, en su mayor parte, de los exiliados españoles dispersos en América (León Felipe, Rafael Alberti y María Teresa León), mientras que las ilustraciones y reproducciones de pinturas o grabados más frecuentes pertenecen a José Bravo, Leopoldo Castellanos Balparda, José González, Adolfo Pastor, Julio E. Suárez, Alfredo Herculano (brasileño) y Humberto Frangella.

P. R.

AL PIE DE LAS LETRAS. (1964-1965). Página literaria publicada los viernes en el diario **La Mañana** bajo la dirección de Mario Benedetti y José C. Alvarez. Antecedentes de esta sección -a página completa, casi sin avisos- es la gestión de Benedetti como cronista de conferencias en los dos diarios de la empresa Seusa (**La Mañana y El Diario**) hacia 1961, al mismo tiempo que José C. Alvarez y Manuel Martínez Carril escribían sobre cine y, el primero, sobre teatro. A principios de 1964

también Benedetti se incorpora a la crítica de teatro en el espacio de espectáculos, además los domingos (desde el 9 de febrero) Benedetti se encarga de la sección "Letras de hoy", la que desaparecerá en marzo al crearse "Al pie de las letras". Con una prolija diagramación la página alberga cuatro o cinco notas, casi todas ellas acompañadas de una fotografía, tratándose de una bibliográfica luce la imagen del autor del libro o la carátula de éste; en muy escasas oportunidades aparecen ilustraciones y reproducciones de grabados o pinturas. En el propicio marco político y editorial de los años 60 para la literatura latinoamericana, la tarea de esta sección cultural es la misma que se proponía **Marcha** (con las diferencias de criterios e inflexiones que imprime toda dirección) esto es, la búsqueda de promoción y del análisis de la literatura que Benedetti llama "del Continente mestizo" y, más restrictivamente, la uruguaya.Con gran frecuencia se publican colaboraciones, siempre inéditas, de escritores uruguayos (Armonía Somers, María D. de Guerra, Humberto Megget (textos póstumos), Gley Eyherabide, Fernando Aínsa, etc.) con una mayor inclinación hacia la narrativa que a la poesía y dispensándole especial atención a los nuevos. Pero el aporte más enriquecedor tal vez lo constituya la apertura hacia el mundo de la cultura latinoamericana, así publican inéditos (fragmentos de novela, cuentos, poemas), tales como el cuento de García Márquez "Un día de éstos", poemas de Joaquín Pasos, ensayos de Jorge Edwards. El ejercicio crítico apunta sobre los mismos terrenos, siempre pensando en el presente y casi nunca atendiendo al pasado literario, siempre trabajando sobre el material emergente con un criterio periodístico ágil y una sedimentada lectura. El grueso de los artículos de Benedetti se integrarán a las sucesivas ediciones de sus dos libros sobre crítica latinoamericana (**Letras del continente mestizo**) y nacional (**Literatura uruguaya siglo XX**). Desde Carlos Fuentes a Mario Vargas Llosa, desde Mario Arregui a L. S. Garini, un vasto panorama crítico de ocasión (aparición de un libro) o de balance, comprende y difunde los nuevos aportes. Aunque la aparición sea esporádica, tampoco desdeñan a la creación literaria norteamericana y europea, así por ej. Saúl Bellow o Federico Brown (traducido por J. C.Alvarez) figuran en la página. La sección bibliográfica revista, en muchas oportunidades, con el título "Informe del cortapapel", mientras que una columna ("Puntos cardinales") se hace

presente para avisar de la salida de un libro y del calendario de actividades culturales.

P. R.

ALAS NUEVAS (1922). Esta obra de Pedro Leandro Ipuche madura, plenifica, esa búsqueda de un lenguaje capaz de decir una sensibilidad "moderna" rastreable en algunos textos aislados -excepcionales- de su creación anterior. Su "Canto a Piendibeni (Centro-forward de Peñarol)", además de mostrarlo en una línea temática que estamos acostumbrados a circunscribir a Juan Parra del Riego, es por el dinamismo de su ritmo, por la libertad formal con que está concebido, por su lenguaje sencillo, por la elección de un referente cercano, "actual", popular, un ejemplo claro del inicio de un nuevo rumbo expresivo. En **Engarces** (1916) los "exóticos" tópicos camperos están sometidos a una forma que es modernista, en **Alas Nuevas** es rotundo el desarrollo de una visión íntima, el campo es vivido desde lejos pero no desde fuera como en su primer libro. Esta perspectiva personal está cargada con la audacia y el entusiasmo que surge de la conciencia de estar creando algo nuevo. Revela el desenfado propio de un momento de apertura y eclosión en el que las vanguardias parecían habilitar todos los malabarismos lingüísticos posibles sin necesidad de perder la fidelidad al terruño. Es sobre todo en ese espíritu de libertad que encontramos la filiación ultraísta del libro, más allá de la presencia de algunas formas definidamente identificatorias: "La lluvia está alambrando el aire" ("Lluvia de seca"), "Y mis brazos se hacen hélices y mi cabeza una proa" ("Mi baño"), o la mucho más sorprendente "Río grande y comunista; río bueno hasta agotarse" ("El río"). Sus poemas elaboran en asordinados contrastes una "edad de oro" campesina. En "Tener" hace sentir su "nostalgia / por los hombres primeros", la armonía perdida en el "tráfago trágico" de la ciudad. En "Las plazas" habla de "la Ciudad moderna, neurálgica y sombría" y del "cansancio trágico de la Ciudad terrible". Sin embargo a pesar de estar presente la sensación de pérdida, es importante también el impulso a integrar el primitivismo perdido y la modernidad adquirida. En "A mi río" dice sentirse vencido "Por el tiempo y la ciudad / Por esta saudade

terca, / Por este ritmo ancestral / Que me pone primitivo / Entre mi modernidad". Lo más interesante del poema "Tragedia dulce" es esa suma de utopías de "La Ciudad de Oro" y el campo de la infancia. La imagen del poeta es otro de los motivos más persistentes del libro: "héroe", "réprobo", el "tocado de misterio", "divino porque en su sangre crea", adjetivos todos que delinean una figura romántica en inevitable - es un imperativo del "tipo"- conflicto con su tiempo: "Soy un antiguo... pero, lastimado por esta / Vida frágil y triste de los poetas nuevos" ("Por la noche") o "Y estos pobres poetas -desterrados perpetuos" ("Las plazas"). Para este poeta la poesía está en la palabra que expresa la emoción, la raíz, la sangre, el corazón que sufre "una vibración tejida con el vasto ritmo astral". Esta obra de Pedro Leandro Ipuche implicó un paso seguro en la consolidación de esa propuesta literaria que se denominó nativismo y que acompañó en su momento una creciente expectativa de alcanzar una forma expresiva a la vez americana y universal. Reconocido por Jorge Luis Borges, aceptado con reparos por Alberto Zum Felde, quien apostó preferentemente a Fernán Silva Valdés, hoy la obra poética de P. L. Ipuche sigue exigiendo una revisión profunda que destaque los valores indudables que su vastedad en gran parte oculta.

C. B.

ALBATROS/Revista Mensual de Artes y Letras. Dirigida por Arturo Silverio Sylva. Tuvo 2 etapas; la primera: cinco números entre 1928 y 1929, la segunda se inicia con el Nº 6 de agosto de 1932 y allí queda. El "Manifiesto" inaugural (Nº 1 octubre 1928) retoma en forma bastante tardía los elementos más abstractos del ultraísmo, amalgama -y por lo tanto versión ya postdatada- española/rioplatense de los vanguardismos europeos. Ello le da un énfasis inusual en el contexto de las revistas de la época signadas por el eclecticismo. Con generalizaciones demasiado amplias para resultar convincentes este texto inicial marca una actitud que por lo menos vale la pena historiar:"estar en la vanguardia", "ponerse al nivel de las inquietudes de la hora...", "ser cátedra de idealidad (...)", "estar en todo lo nuevo". En el segundo momento la finalidad programá-

tica es más humilde y concreta: estrechar vínculos literarios con toda América Latina. Entre sus colaboradores se encontraron: Juan Carlos Abellá, Eduardo Dieste, Junio Aguirre, María de Montserrat, Luisa Luisi, Ildefonso Pereda Valdés, Humberto Zarrilli, Emilio Frugoni (con poemas y ensayos), Juan José Morosoli. Este último con un anticipo del libro de poemas **Los juegos** (Nº 2) y el cuento "Ferreira" (Nº 3) luego recogido en **Hombres**. Algunos artículos llaman la atención por su carácter netamente político: en el Nº 4 un reclamo "por los maestros desterrados de Chile" y el comentario a una interpelación al Ejecutivo realizada por E. Frugoni, en el Nº 3 (enero 1929) la publicación de "Un mensaje de Sandino" es un indicio más de esa sensibilidad ante la situación nicaragüense manifestada ya en 1928 en la organización de una "Concentración Uruguaya Pro-Nicaragua" y a través de la presencia de Quijano en la VI Conferencia Panamericana en La Habana.

C. B.

ALBUM DE POESIAS (1878) de Alejandro Magariños Cervantes. En acto tormentoso pero solemne, el 19 de mayo de 1879 se inauguró en Florida el Monumento a la Independencia, célebre por el estreno de **La Leyenda Patria**. Poco más de un año antes, Alejandro Magariños Cervantes que presidía la Comisión encargada del homenaje, concretaba la idea de confeccionar este **Album de poesías**, con la finalidad de enjugar, mediante suscripciones, un déficit de la citada Comisión. Si en la portada se lee "Tomo I" es porque planeaba un segundo de prosas: la idea se desvaneció rápidamente. En un artículo del 19 de diciembre de 1877 aparecido en **El Siglo**, Magariños confiesa un viejo proyecto de elaborar una antología que hiciera justicia con los vates orientales. Su postura crítica era la mesura, tendiente a la benevolencia. Su concepto acompañaba el pensamiento romántico: "la poesía americana debe cuidar más el contenido que la forma" (**El Siglo** 20-12-77). Alcanza para seleccionar un poema la "feliz elección del argumento" y "la belleza del conjunto en los conceptos y descripciones" (nota al poema CI del **Album**...). En virtud de ello recoge más de 16.000 versos, de 56 autores,

repartidos en 234 composiciones que ocupan 519 páginas. Cierto es que fracasada la antología de Andrés Lamas (aún hoy inédita) era la primera que compilaba nuestros poetas desde **El Parnaso Oriental** de Luciano Lira. (Magariños descalifica al **Parnaso...** en la "Epístola Final"). De modo que si la recolección de L. Lira fue la de nuestros neo-clásicos, y Lamas dividió su antología entre clásicos y románticos, al álbum de Magariños le tocó la reivindicación plena del romanticismo. Y lo fue. Sin olvidar algunos poetas mayores (en edad), el **Album...** muestra de todo. En sus extremos: el más lejano, Bartolomé Hidalgo, está representado por un diálogo patriótico. Francismo Acuña de Figueroa concurre numerosas veces, con felicísimas composiciones satíricas y hasta con el Himno Nacional. De Bernardo P. Berro se publica por primera vez (aunque amputada en sus 39 versos iniciales) la justamente célebre "Epístola a Doricio". En el extremo inmediato encontramos el primer poema de Carlos Roxlo, joven de 16 años, y la poesía becqueriana de **Notas de un himno** de Zorrilla de San Martín aparecida un año antes en Santiago de Chile. En el tiempo que media: Adolfo Berro y su nobleza poética, Juan C. Gómez (antes de la polémica con Magariños) y M. Pacheco y Obes, tal vez los máximos representantes del romanticismo lírico y vital; fragmentos de **El Charrúa** de P.P. Bermúdez; o la buena dramática de E. Gordon; también el propio Magariños Cervantes, fiel ejemplo de sus gustos. En cuanto a temas: abundan algunos permanentes como la libertad, la justicia, la patria asolada (convertidos en tópicos literarios más que en reflejos de sinceras preocupaciones: las escasísimas alusiones a la dictadura de Latorre, dos poemas, así hacen pensar). También el espiritualismo frente al positivismo. Y el catolicismo exacerbado de muchas composiciones. Alarma la infinidad de poemas de circunstancia: a la epidemia que asoló Buenos Aires, a muertes y muertos, en apoyo a la Triple Alianza (Carlos Ma. Ramírez) y si así pueden catalogarse, los poemas de reconstrucción histórica y geográfica. Por supuesto un gran contingente de poemas amorosos de toda índole. Si queremos recoger un rasgo exótico, también lo tenemos en las versiones bilingües de poemas escritos en italiano por un poeta uruguayo radicado en Italia. En la "Epístola Final" Magariños Cervantes se toma el trabajo de clasificar su **Album...** (y también de calificarlo): taxonomía muy acertada que

descubre sus criterios electivos y sobre todo el lema de una época: poner la poesía al servicio de ideas nobles.

O. B.

ALFAR. Revista literaria. Apareció inicialmente en La Coruña (España) en 1921, bajo la dirección de Julio J. Casal, con el título de **Revista de Casa América-Galicia**, para denominarse luego, a partir del Nº. 34, **Alfar**. Con el regreso de su director al Uruguay se continuó publicando en Montevideo. Su trayectoria culminó en el Nº. 91 al fallecer Casal en 1954. A nivel internacional tuvo colaboradores españoles de alta jerarquía, tanto de la generación del 98: Unamuno, Azorín, Antonio Machado; como de la del 27: Lorca, Salinas, Guillén, Diego, Alberti; adelantados hispanoamericanos como Huidobro -quien mantuvo una interesantísima polémica con Guillermo de Torre sobre Herrera y Reissig y el creacionismo- y Vallejo, quien anticipaba poemas de Trilce. Entre los reputados críticos que escribieron en **Alfar** merece citarse, aparte del nombrado De Torre, a Alfonso Reyes. En plástica la revista se ocupó de difundir los nuevos talentos: Juan Gris, Dalí, Marc Chagall, y por sobre todo nuestro Barradas, quien tenía a cargo la ilustración de la publicación y a cuya obra se le dedicaron varios estudios. Lamentablemente, en la etapa uruguaya la revista se convirtió en un verdadero desaguadero del quehacer literario de aquellas décadas, donde sin ningún rigor alternaban páginas excelentes y otras constituidas por material absolutamente prescindible. No hubo paralelamente, y esto era lo grave, una crítica vigilante que pusiera de relieve logros y defectos, orientadora de la difusión indiscriminada, para así contrarrestar la benevolencia del criterio selectivo. "Casal -dice Rodríguez Monegal- solo conoció una de las formas, tal vez la más primitiva, del análisis literario: la alabanza". El citado crítico agrega refiriéndose a Casal: "Su práctica instauró lo que he llamado el«casalismo» y que es ejemplar de la actitud crítica de toda una generación: la que en 1940 tenía el poder". Esto, en efecto, lo confirma el propio Casal, cuando sostiene en el Nº. 88 que: "Entre nosotros no ha existido la preocupación por la crítica (...) nuestra misión ha sido no la de analizar dando el ambiente, la justa o discutible calidad

de un libro, sino exaltándolo con imágenes que nada tienen que ver con el libro que se juzga. La realidad de la obra se nos escapa, porque no sabemos sumergirnos en su atmósfera o preferimos encontrar un pretexto para dar lo nuestro en un nuevo poema". Esta posición, tan peligrosa, se debe a la peculiar concepción que Julio J. Casal tenía forjada de la actividad poética, cuyo fundamento y muestra es su **Exposición de la poesía uruguaya**. Allí manifiesta tener "algo así como un cierto deber de reconocimiento y aún de obligación piadosa para todo el que escribe y mueve entre sus dedos la ligera, aunque a veces temerosa herramienta de una pluma". **Alfar** constituye, por su mismo defecto, la más completa radiografía de nuestra vida intelectual de aquellos años, y como tal un documento invalorable para la investigación.

U. C.

ALMANAQUE ARTISTICO DEL SIGLO XX. En nota editorial del primero de los dos números aparecidos (1901-1903?), la Dirección (Francisco G. Vallarino y Juan Picón Olaondo), afirma que la revista es "la primera en su género que se ha publicado hasta la fecha en nuestro país". Despidiendo un siglo y dando la bienvenida al otro, celebra la fundación de este "álbum literario", por el cual dota al país de una obra que congrega "en el torneo del pensamiento, el mayor número de intelectualidades, exteriorizando de este modo la cultura nacional y en buena parte la del extranjero". Acorde al título, los dos números incluyen el santoral. Se afirma que el material del primero es inédito, a excepción del poema "Mi francesa" de Roberto de las Carreras. Las dos publicaciones atienden mayoritariamente poesía, destacándose textos de Julio Herrera y Reissig: "Las pascuas del tiempo", "Ciles alucinada". A él se deben traducciones: de Charles Baudelaire "Una carroña" (sic), de Emile Zola: "Nina", de Albert Samain: "El sueño de Canope". El Modernismo está representado además por textos de Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Pablo Minelli González y otros. Se incluyen también colaboraciones de escritores uruguayos como José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit, Elías Regules, Raúl Montero Bustamante; y latinoamericanos como José Santos Chocano. Los directores registran semblanzas de

naturalistas -Guy de Maupassant y Emile Zola-. Ambos números incluyen fotos, pero el segundo posee un diseño gráfico más cuidado, con índice artístico que comprende a Carlos De Santiago y José María Fernández Saldaña.

A. T.

ANALES DEL ATENEO. El Ateneo del Uruguay tenía doce años de vida cuando el 5 de setiembre de 1881 aparece la revista **Anales del Ateneo del Uruguay**, publicación mensual. El movimiento ateneísta, como en otros países latinos, durante el siglo XIX representa una forma organizativa de los intelectuales progresistas, vinculados a las nuevas líneas estéticas, y asimismo a las ideas nuevas en el terreno de la ideología y la política. Ocho estudiantes de la "Sociedad Universitaria", en el año 1869, fundaron el entonces Ateneo del Uruguay, iniciando en este país una tradición que ya tiene un siglo. La entidad cobró importancia al constituirse en una suerte de bastión de los intelectuales libres frente a la prepotencia militar de la época, y en ocasión de la clausura de la Universidad, proveyó de cursos manteniendo la secuencia de estudios durante los años ochenta del siglo XIX. La revista, que aparecía bajo la dirección de la propia Comisión Directiva del Ateneo, en gran formato, y en forma rigurosamente mensual, atendía las necesidades de las diversas "secciones" ateneístas. Ha sido estudiada por Arturo Ardao la importancia de la "Sección de Filosofía" en que se destacó el profesor Prudencio Vázquez y Vega, y que presidió José Batlle y Ordóñez, más tarde personaje político importantísimo en la historia uruguaya. También en la revista se publicaron textos jurídicos, como los estudios de Derecho Constitucional de Justino Jiménez de Aréchaga o de José Pedro Ramírez. En materia económica y sociológica, de Carlos María de Pena y de Martín C. Martínez. Por primera vez, y en forma regular, también tuvieron su lugar los temas científicos, y así los textos del primer decano de la Facultad de Medicina, Julio Jourkowski, junto a materiales pedagógicos de Agustín de Vedia, históricos de Luis D. Destéffanis, de crítica artística de José Sienra Carranza, etc. Pero un sector importante estuvo dedicado a la literatura, traduciéndose textos extranjeros (Víctor Hugo,

Gabrielle D'Annunzio, etc.) y especialmente difundiendo textos nacionales. Así los poéticos de Alejandro Magariños Cervantes, Luis Melián Lafinur, Joaquín de Salterain, Juan Carlos Gómez y muchos otros. A través de la revista se mantienen polémicas, se reseñan tertulias literarias, se da cuenta de concursos, certámenes y premios literarios; en una palabra: es una publicación fundamental para el conocimiento del ambiente intelectual de fines del siglo XIX, y la primera manifestación organizada de un núcleo independiente de la Iglesia Católica, como de los gobiernos despóticos de la época. El Ateneo del Uruguay pasó a llamarse posteriormente Ateneo de Montevideo, y a principios de siglo se instaló en su actual sede de la Plaza Libertad, conociendo en la época de la dictadura de Terra y la lucha antifascistas un vigoroso reverdecimiento, expresado en buena parte a través de la revista **Ensayos**. En los años cincuenta se intentó reeditar la revista **Anales del Ateneo** y aparecieron cinco números bajo la dirección del poeta Carlos Sabat Ercasty; el comité editor estaba integrado por los ateneístas Luis Gil Salguero, Wallace Díaz, José Paladino y Carlos M. Rama. En 1960, la discusión sobre la Revolución Cubana, que enfrentó a un núcleo fascista incrustado en el Ateneo con los intelectuales progresistas, llevó a la escisión, fundando los segundos el Ateneo del Uruguay. La nueva entidad, que retomaba el nombre original de la institución, publicó de nuevo la revista **Anales del Ateneo del Uruguay** (un solo número, setiembre de 1961), pero se limita a recopilar la documentación explicativa del nacimiento de la nueva institución.

C. R.

ANTOLOGIA DEL CUENTO URUGUAYO CONTEMPORANEO (Universidad de la República, 1962), **ANTOLOGIA DEL CUENTO URUGUAYO** (Banda Oriental, 1968), **NUEVA ANTOLOGIA DEL CUENTO URUGUAYO** (Banda Oriental, 1976), de Arturo Sergio Visca. Las tres antologías brindan el panorama más completo realizado hasta la fecha del cuento uruguayo. Ello ha sido posible gracias al conocimiento cabal de la materia tratada y a la combinación ecléctica de criterios de carácter estético, representativo (de líneas o maneras

dentro de nuestra narrativa) y documental (este pesa fundamentalmente en la edición de 1968). Alimenta la diagramación de las tres obras una concepción del quehacer artístico y de nuestra literatura que es imprescindible tener en cuenta a la hora de sopesar los límites y virtudes del conjunto. Tal vez sirva retener breve e interesadamente algunas ideas que Visca ha desarrollado en otros textos al reflexionar sobre el hombre y la cultura: en primer lugar, por su carácter originario y fundamental, un anhelo de trascendencia que lo hace proclive a la búsqueda de permanencias en el devenir cultural, a ser más afín a las continuidades que a las rupturas. También, el deseo de llegar al "alma de las cosas" a través de una actitud contemplativa y empática, el intento de encontrar lo eterno en lo próximo. De ahí su idea de una literatura nacional que una los polos de lo universal y lo radicado. Pero a diferencia de otros co-generacionales no encuentra el elemento de arraigo en el presente sino en el pasado. La tradición se vuelve así ineludible dibujo explicativo de nuestro ser nacional. La primera antología (**del cuento uruguayo contemporáneo**) reúne en orden cronológico 23 autores que "iniciaron su labor literaria entre 1915 y 1945" distribuidos en equilibrada proporción entre representantes de lo que tradicionalmente se ha denominado generación del 20, del 45 y un grupo intermedio -¿precursores? ¿raros?- de más compleja delimitación. Breves ensayos introductorios ofrecen una visión de la trayectoria del autor y aluden específicamente al o los cuentos seleccionados. Las presentaciones, amenas y eruditas, revelan la voluntad de rescatar con pequeños rasgos y apuntes certeros la intimidad de la relación entre el hombre y su obra. Paradojalmente, esta actitud crítica ingenua, si bien es la fuente de las virtudes señaladas, resulta en muchos casos insuficiente, pues al no problematizar la afinidad entre el crítico y la obra, este corre el riesgo de encontrar carencias imputables al observador y no al objeto observado. Así vemos que reprocha a Onetti, Serafín J. García, Martínez Moreno y Benedetti la visión pesimista y desencantada que trasmiten sus cuentos. Parte de un modelo implícito: el del "hombre de siempre" con sus cosas buenas y malas; lugar común que por lo menos debería ser cuestionado cuando es notorio que no le sirve para comprender a gran parte de los autores que le son contemporáneos. De otro orden, pero similar origen son las objeciones realizadas a la obra de Mario Arregui. Su sensibilidad más afín a la literatura criollista, y más

precisamente a la idea de un «deber ser» de esta, corre paralela con su afán de ordenar el pasado, de reivindicar una concepción de la tradición en la que esta tiende más a presentarse como un repertorio de formas fijas que como un vínculo vivo, cambiante, y por lo tanto actual. La pertinencia de los autores y obras seleccionados es en casi todos los casos indiscutible, pero creemos que ni la limitación cronológica ni de espacio aludidas en el prólogo justifican la ausencia de José Pedro Bellán (su primer obra narrativa es de 1914), indudablemente más importante que alguno de los autores incluidos. Evidentemente su ubicación le resulta incómoda pues en la **Antología del cuento uruguayo** (1968) aparece en el tomo II -aclaración mediante- junto a los narradores del 900 para dejar el tomo III exclusivamente a los criollistas del 20. La segunda antología ("del cuento uruguayo" sin límites cronológicos) presenta en seis volúmenes a 40 autores desde los que considera "una especie de avanzada del cuento nacional" (Tomo I: "El fin del siglo") hasta la generación del sesenta (Tomo VI: "Los nuevos"), pasando por el Novecientos (Tomo II), los criollistas del 20 (Tomo III), ese enlace con la generación del 45 que no logra definir (Tomo IV: "Urbanos y camperos") y "Los del 45" (Tomo V). Se amplía el panorama de la primer antología con los dos primeros tomos y el último. Los intermedios plantean el mismo registro de autores con algunas variantes: desaparece Juan Mario Magallanes y se suman Yamandú Rodríguez y Roberto Fabregat Cúneo. Cambia, pensamos que con acierto, la mayor parte de los cuentos seleccionados en beneficio de una imagen más plural de nuestra narrativa. Corrige la fecha de nacimiento de María Inés Silva Vila (1926), de Pedro Leandro Ipuche (1889), de Eliseo Salvador Porta (lo hará nuevamente en la **Nueva antología...**) y aparece errada la de Horacio Quiroga (corregida también en la **Nueva antología...**). Lo que gana en extensión lo pierde en las presentaciones, más sintéticas y pobres. Asimismo la ordenación por períodos pone al descubierto cierta dificultad para determinar criterios y una peligrosa despreocupación por justificar sus métodos. De 1976 es la **Nueva antología del cuento uruguayo**. Esta vez son 28 los autores elegidos para abarcar el período comprendido entre la obra de E. Acevedo Díaz y el más "nuevo" de la antología, A. Bocage, nacido en 1929. Saca cuatro autores presentes en las dos anteriores: Montiel Ballesteros, Serafín J. García, Dionisio Trillo

Pays, Angel Rama, y a Juan Mario Magallanes, ausente ya en la de 1968. Si bien estas supresiones se pueden justificar por la necesidad de imponer un mayor rigor selectivo, no sucede lo mismo con la omisión de un autor como Mario Benedetti, excluido por razones políticas. Tomando como base la primer antología, agrega nueve autores que no estaban presentes en ella, pero sí en la segunda y suma un solo autor que no estaba en ninguna de las anteriores: Alberto C. Bocage. Esta última elección confirma una preferencia más tendiente a la consolidación de una línea ya establecida -el "criollismo narrativo"- que a la búsqueda de maneras divergentes o apartadas de esa modalidad. Ello define su interés por demarcar la vigencia de una tradición. Vuelve al ordenamiento cronológico -parcialmente abandonado en la antología de 1968-, elude así planteos que pudieran ser "polémicos" -según manifiesta en el prólogo- aunque más enriquecedores. Lo que llama un "cuadro esquemático" del proceso evolutivo del cuento uruguayo pretende salvar las deficiencias de este criterio. Lo hace en forma muy limitada, pues es justamente la ambición de trazar un panorama -pendiente desde la primer antología- la que pone al descubierto la ineficacia de la perspectiva crítica de Visca ante la exigencia de entretejer las grandes líneas explicativas del conjunto estudiado. Su estilo se carga de reiteraciones y pierde en el mero acoplamiento de conocimientos que ya había desarrollado con mayor sutileza y efectividad en las presentaciones individuales de 1962 su perfil más valioso: la meditación menuda en torno al autor y su obra. Una excesiva prudencia, cierta falta de imaginación, hace que sus distinciones pequen de simplistas: hace demasiado hincapié en lo temático/ambiental como pauta delimitadora sin preocuparse por integrar parámetros más globalmente explicativos, más incisivos. De las tres antologías la mejor es la primera, la más libremente concebida , pues en las otras se siente el peso de una autoimposición de metas que Visca no alcanza a cumplir.

C. B.

ANTOLOGIA DE LA POESIA URUGUAYA CONTEMPORANEA (1966). Selección, introducción, epílogo y fichas de Domingo Luis

Bordoli. Publicada por la Universidad de la República en dos tomos (de 456 y 357 pp. respectivamente), integra la colección "Letras Nacionales" que la mayor casa de estudios impulsó en la década del 60. El libro es el último paso de un plan de antologías, las anteriores comprenden al cuento (a cargo de Arturo S. visca) y al ensayo (preparada por Carlos Real de Azúa). En los "Propósitos", Bordoli enuncia la continuidad de criterios temporales con las selecciones precedentes: "desde la generación que apareciendo por 1915 tiende a separarse de la poesía del «900» hasta la que da señales de madurez en 1945, a unos años más tarde" Sin embargo las dos fronteras cronológicas pueden cuestionarse ya que, por un extremo, tanto Alvaro A. Vasseur (nacido en 1878) como Emilio Frugoni (1880) bien podrían figurar al menos como "reservistas" del 900. En el límite final hay una larga lista de poetas: Washington Benavides, Circe Maia, Saúl Ibargoyen, Nancy Bacelo, Iván Kmaid. Walter Ortiz y Ayala, Milton Schinca y Carlos Flores Mora que no "dan señales de madurez en 1945" -contrariamente a lo que piensa el colector- sino a fines de la década del 50 y aun en los 60. La antología consta de dos partes: la primera -y más extensa- de "poetas"; la segunda de "poemas". Los primeros están respaldados por una obra, por eso revistan; el poema solitario se gana un lugar cuando Bordoli considera su eficacia o, con menor riesgo, porque pertenece a nuevos escritores. Una crítica infaliblemente impresionista predomina tanto en la selección ("donde lo bueno y lo pésimo se codean sin jerarquías" según Angel Rama), cuanto en las fichas. Sus opiniones siempre personalísimas, muchas veces sólo son válidas para descubrir los valores y estimaciones del propio Bordoli y no de los textos o autores convocados. El antólogo postula el criterio sistematizador y docente por encima del análisis particular de la obra o de un autor: "La tendencia al ámbito y la semblanza priva sobre la disquisición valorativa", y también quiere que su libro sea "excitador de más amplias lecturas, nuestras presentaciones intentan orientar en las dificultades". Sin embargo el marco estrictamente orientador y panorámico carece de rigor, muestra innumerables falencias y contradicciones en sus criterios, acusa otras tantas arbitrariedades y no pocas omisiones. Muchas bibliografías particulares están incompletas, como las de Sabat Ercasty, Casaravilla Lemos, Pereda Valdés, González Poggi y Beltrán Martínez. En otras no se distingue entre poesía y prosa, como le toca

padecer a Guillermo Cuadri. En el epílogo se encuentra una clasificación de la poesía uruguaya por sus coincidencias temáticas, en algunos casos de difícil justificación o alineamiento. Así parece acertado nuclear a Silva Valdés e Ipuche en el nativismo, pero no tanto a Benedetti con Saúl Ibargoyen por su "poesía montevideana", no toda lo es y poco se acercan una a otra; aún más grave es encerrar en la "poesía pura" (estereotipo muy pregonado entre nosotros pero nunca fundamentado) a Fernando Pereda, Roberto Ibáñez y Humberto Zarrilli. Capítulo aparte merecen los juicios sobre los autores incluidos. "No nos rige un criterio polémico" sostiene en sus "Propósitos", de ahí que la selección sea tan amplia, tan propensa a errar por exceso más que por tacañería. Esa amplitud generosa tiene su rostro agradable, dado que no deja afuera a ningún nombre fundamental. Sus juicios pueden enfrentarnos a situaciones imprevisibles. Desde valoraciones equilibradas, aunque son pocas las que no registran desbordes de adjetivos (sobre todo las de poetas "rurales"), hasta afirmaciones propias de una "causerie", de anécdota menuda (véase introducciones a Ipuche, Umberto Pereira y Megget). Lo testimonial tiñe casi todas las fichas, así como hay informaciones prescindibles. Tal lo que aparece en las fichas de Saúl Pérez Gadea, Carlos Flores Mora e Iván Kmaid. Pocas opiniones orientan, menos serán útiles para el que se acerque a la antología como primer guía crítica. Importa (una vez hechos los reparos) por sus largas listas de poemas; más por la ausencia de otra selección mejor que por ostentar méritos ínclitos.

P. R.

ANTOLOGIA DE NARRADORES DEL URUGUAY (Mont., 1930). **MAPA DE LA POESIA 1930** (Mont., 1930). Selección, prólogo y notas de Juan M. Filartigas. Durante la década del 20 varios diarios y revistas dieron cauce a los poetas considerados vanguardistas, A. Zum Felde desde **El Ideal** saludó entusiasmado el surgimiento del nativismo (El artículo sobre **Agua del tiempo** de F. Silva Valdés es del 26/V/21; después vendrían los reparos),en 1927 la antología peleadora de Ildefonso Pereda Valdés había sacudido moderadadamente nuestro exiguo parnaso. 1930 se presentaba como el momento adecuado para deslindar

lo valioso de lo accidental, establecer líneas y continuidades, proyectar lo inmediato. Por su reivindicación de una literatura nacionalista, por su afán globalizador, por su voluntad de opinar, la obra de J.M. Filartigas es hoy, sobre todo, una posibilidad frustrada; así como lo fue nuestro nativismo. Ambas antologías revelan descuido y apresuramiento. El compilador no justifica sus intenciones, el porqué de la selección de autores, de su ordenamiento, de los textos presentados. Su estilo desprolijo y por momentos rebuscado no nos ahorra errores de ortografía ni de información. Sin embargo, es imposible no tener en cuenta que coinciden en el tiempo con las Conferencias del Centenario dirigidas por Carlos Reyles y con la edición del **Proceso intelectual del Uruguay** de A. Zum Felde. Contribuyeron por lo tanto a esa instancia de balance de la literatura uruguaya, que a su vez habrá que revisar. También son un punto de referencia útil para la reconstrucción del proceso de apropiación de las vanguardias en el primer tercio de este siglo. Con un prólogo titulado "Nacionalismo rescatador", la **Antología de Narradores del Uruguay** reúne cuentos de Francisco Espínola, Javier de Viana, Valentín García Sáiz, Luis Giordano y fragmentos de novelas de Carlos Reyles, Justino Zavala Muniz, Manuel Acosta y Lara, Eduardo Acevedo Díaz y Manuel de Castro. De los nueve textos, seis se desarrollan en el ambiente propio de la narrativa criollista; el fragmento de **Historia de un pequeño funcionario** de Manuel de Castro rescata el costumbrismo montevideano, "Salomé" de L. Giordano la línea vanguardista y tal vez la única explicación para la inclusión del fragmento de **Los amantes de Granada** de Acosta y Lara, sea una absurda concesión al romanticismo. **El mapa de la poesía 1930** reúne 27 autores. Es muy probable que haya pesado en su composición el modelo de la más intelectual, más seriamente burlona antología de I. Pereda Valdés. Agrega algunos autores del 900 que este omite y realiza un muestreo de los autores ya reconocidos e incipientes de los años 20. A pesar de las carencias generales anotadas, hoy podemos destacar como virtud de esta antología el hecho de haber sido la primera entre las uruguayas en incluir a I. Ducasse y J. Laforgue entre su repertorio de poetas.

C. B.

ANTOLOGIA DEL CUENTO URUGUAYO. (1943) Selección, presentación y fichas de Alberto Lasplaces. Fue publicado en dos volúmenes, de 189 pp. cada uno, por Claudio García & Cía. editores. En la introducción, titulada "Dos palabras", el crítico se propone "hacer una selección (donde) estén representados (...) las diversas generaciones de escritores uruguayos, desde las primeras (...) hasta las más recientes". El ordenamiento de autores (30 en total) es alfabético, lo que de alguna manera resiente la comprensión histórica y evolutiva del género. Por otra parte las intenciones de Lasplaces apuntan a incluir textos no exactamente valiosos "per se" aunque sus autores lo sean, o sean prestigiosos (Julio Herrera y Reissig y Fernán Silva Valdés), u otros que difícilmente representan algo más que el gusto personal del antólogo (Francisco Mazzoni, Agustín Smith, de quien afirma "descuella en el cuento", y el propio Lasplaces). Como lo advirtió ya Emir Rodríguez Monegal en un comentario de **Marcha** (24/III/1944, Nº 226) "casi dos tercios de los textos son camperos (más exactamente, 19), nueve son de ambiente pueblerino o ciudadano (...)". No parece muy justo reclamar -como también lo hace Rodríguez Monegal- la presencia de Juan C. Onetti y la de Felisberto Hernández, de obra cuentística casi inexistente en el primero, casi secreta en el segundo por esa fecha. El panorama y las introducciones documentadas, contemplan a los nombres fundamentales: Eduardo Acevedo Díaz, Horacio Quiroga, Juan José Morosoli, Francisco Espínola, Enrique Amorim, José P. Bellán, Javier de Viana; desde el realismo (un Acevedo Díaz curiosamente representado por un cuento infinitamente, menor a "El combate de la tapera") hasta las últimas tendencias de la "vanguardia" ("El sueño de Carlitos Chaplín" de Ildefonso Pereda Valdés). De algún modo, por un azar cronológico, en ese año y en el siguiente aparecen las primeras manifestaciones creadoras de un nutrido e importante grupo de narradores, entonces jóvenes, comprendidos dentro de la denominada "Generación del 45", los que alcanzarán con la consolidación cultural del semanario **Marcha** rápida circulación. Me refiero a Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, María Inés Silva Vila, Carlos Maggi y pocos años más tarde Armonía Somers. Lasplaces olvidó tomar en cuenta a Alfredo D. Gravina entre los nuevos ya con volumen publicado.

P. R.

ANTOLOGIA DEL ENSAYO URUGUAYO CONTEMPORANEO. Ensayo y antologización de Carlos Real de Azúa editado por la Universidad de la República en 1964. Detrás de su "Introducción y advertencia" en la que teoriza sobre el género, se alinean textos de cuarenta y un autores precedidos por una "ficha" en la que Carlos Real de Azúa hace la ubicación y valoración del autor y de la obra de que se trata, en un marco de referencias plurales, de rica matización y extraordinaria versación, en cuyo transcurso se traza una de las más completas visiones críticas de las ideas y corrientes estéticas, filosóficas, económicas, sociológicas y políticas del Uruguay contemporáneo. Memorable, caudaloso y brillante en su decir, vale como caracterización del género en nuestro medio y como análisis descriptivo de sus rasgos y contenidos durante el tramo de las cuatro primeras décadas del siglo, período de importancia decisoria en la definitiva conformación madura del país. Al decir del propio autor esta obra está "más cerca de la muestra o de la exposición que de la estricta antología en su aceptación de escogencia rigurosa". De esta manera se hace cargo -por procedimiento antológico y enunciación crítica- de la indefinición del contorno uruguayo y da razón refundante de lo que somos. Al definir al género Real de Azúa acierta además en una definición abarcadora de esta obra cuando dice que es "Una agencia verbal del espíritu, del pensamiento, del juicio, situada -ambigua, incómodamente- en las zonas fronterizas de la Ciencia, de la Literatura y de la Filosofía". Con este enfoque la obra se constituye en un hito inobviable dado su valor representativo del ensayo uruguayo y del latinoamericano. Su rasgo general de riquísima nebulosa en expansión confirma su mérito que se acrecienta con el tiempo y deja puntilloso registro de un intelectual singular y singularizador del Uruguay contemporáneo. [Los 41 autores reunidos en 2 tomos van desde Julio Martínez Lamas (1872-1939) hasta Alberto Methol Ferré (1929). Entre ellos, los más voluminosamente representados son: Emilio Frugoni, Alberto Zum Felde, Emilio Oribe, Servando Cuadro, Carlos Quijano, Roberto Ares Pons].

R. P.

ANTOLOGIA DE LA MODERNA POESIA URUGUAYA (Buenos Aires, El Ateneo, 1927). Prólogo, selección y notas de Ildefonso Pereda Valdés. Los dibujos constructivos de sus tapas, candorosamente infantiles, sus presentaciones burlonas acompañadas de grabados realizados por reconocidos artistas, su prólogo desafiante, sus apéndices serios y humorísticos y "last but not least", el epílogo-prólogo de Jorge Luis Borges, hacen de este libro una hermosa pieza bibliográfica. Emir Rodríguez Monegal ha señalado como modelo de esta antología a la **Exposición de la actual poesía argentina** de Pedro Juan Vignale y César Tiempo y ha hecho hincapié en su gran valor documental para la tarea, no realizada aún, de reconstruir "el olvidado ultraísmo uruguayo" (**Revista Iberoamericana** Nº 118/119). Los poetas seleccionados de 1900 a 1927 aparecen organizados en "precursores y otros poetas", "nuevos" y "novísimos". Alberto Zum Felde desde **El Ideal** (5/2/28) y posteriormente Emir Rodríguez Monegal han marcado la ausencia de María Eugenia Vaz Ferreira y Alvaro A. Vasseur entre los primeros (Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini, Julio Supervielle, Juana de Ibarbourou, Emilio Frugoni). Más sorprendente nos resulta la presencia entre ellos de Juana de Ibarbourou, más naturalmente acompañada por los poetas llamados "nuevos": F. Silva Valdés, P. L. Ipuche, J. R. Mendilaharsu, E. Oribe, V. Basso Maglio, C. Sabat Ercasty, E. Casaravilla Lemos, J. Parra del Riego, J. J. Casal, F.Morador, I. Pereda Valdés, Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz, N. Fusco Sansone, Ma. E. Muñoz. Aunque hoy pueda parecer excesivo el número de 37 poetas para una antología que hace gala de su rigor, el tono valiente con que está concebida y la voluntad de no hacer concesiones revelan un afán subversivo que no fue común entre los paladines de nuestro ecléctico vanguardismo. Esta "es una antología sectaria" declara Pereda Valdés. La última sección, la de los "novísimos", paga tributo a esta afirmación. La facilidad, la redundancia, la superficial asimilación de la «modernidad», hacen evidente la ausencia entre nuestros poetas de esa fuerza angustiosa que impulsó al mejor vanguardismo a romper lo apariencial para buscar la esencia de lo real. Los mayores logros se encuentran en los textos más sobrios, los de expresión más sentida e íntima: "El bailarín" de Fernando Pereda, el primer dístico de Juan Carlos Abella, "Hermano espantapájaros" de Carlos Rodríguez Pintos, o en la mirada entre idílica y humorística con que Mario Esteban

Crespi describe el deslizarse de la ciudad al campo. También lo mejor de Alfredo Mario Ferreiro está en las composiciones más prietas y sencillas ("El árbol taciturno", "Lavando nubes") en las que la realidad aparece dislocada por la gracia de una mirada espontánea, infantil.

C. B.

ANTOLOGIA DE POETAS URUGUAYOS (1807-1921).-"Ordenada y precedida de una introducción por Mario Falcao Espalter", fue editada por Claudio García en 1922 y aunque el plan preveía la publicación de más de un volumen, sólo apareció el Tomo I. Esta circunstancia nos inhibe de la habitual evaluación en perspectiva en lo que se refiere a señalar ausencias y omisiones de nuevos creadores. El único tomo se abre con romancillos y sonetos anónimos del siglo XVIII y se clausura con Emilio Frugoni. "Dos antologías pueden hacerse -expresa Falcao- (...) la selectísima, rigurosa e impecable, y la amplia, general, comprensiva, tolerante. Hemos optado por la segunda". No obstante el antólogo conoce las limitaciones de la poesía nacional: "Si fuéramos a componer un libro según el canon de esas colecciones de "Cien mejores poesías" (...) tal vez no conglomeraría este volumen siquiera cien piezas poéticas". También está munido de una amplia bibliografía, tal como lo explicita en las primeras páginas, a la vez que muchos textos proceden de sus pacientes investigaciones en la aún hoy -casi inexplorada prensa del siglo XIX (la **Gazeta de Montevideo, El Universal**, etc.). El compilador demuestra, además, una sólida formación lectora de la poesía hegemónica (europea y norteamericana) del siglo XIX, así por ejemplo efectúa un convincente paralelo entre los románticos españoles y los nuestros, señalando la proyección de su discurso mediatizador; del mismo modo subraya el magisterio local de Zorrilla de San Martín (sobre Piñeyro del Campo, Fragueiro y Torres Guinart). Otros aciertos pueden advertirse, tales como la clasificación de modalidades poéticas dominantes (gauchesca, clásica, romántica, moderna); la profunda renovación lírica que propulsa la obra de Julio Herrera y Reissig; un justo reparo a Juana de Ibarbourou cuya "inspiración (debe) encauzarse en las aguas de una cultura sana y serena"; la naturaleza "político-patriotera" de tanta ¿poesía? del siglo pasado. La muestra, amplísima y ciertamente genero-

sa, no elude ningún nombre fundamental ni menor hasta la generación del 900 incluyendo más de una treintena de autores. No lo guía un criterio estrictamente cronológico, razón por la cual no figuran Julio Herrera ni Delmira Agustini ni otros jóvenes de entonces (Carlos Sabat Ercasty, Fernán Silva Valdés), los que seguramente se habrían incluido en el inédito Tomo II. El discurso de Falcao se filia a la crítica de "impresiones" radicalmente subjetiva, sin una metodología positivista, ya entonces nada novedosa (los trabajos de Gustavo Gallinal y Alberto Zum Felde así lo demuestran).

P. R.

APALABRAR, de Salvador Puig. 31 poemas organizados en tres secciones, con prólogo de Eduardo Milán y edición de Arca de 1980. Después de **La Luz de esta Memoria**, de 1963, la aparición de este volumen en el inicio de la década del 80 y la mitad del período dictatorial, marcó con su austero fuego verbal a una generación de poetas y de lectores de poesía. De repente reaparecía un poeta cuyo primer libro "joven" había recibido la confianza de sus mayores y ahora encarnaba el tránsito exacto de la madurez, en la doble circunstancia de la poesía y de la vida recreada en la "ilación discontínua del poema", como diría Juarroz. Imposible no evocar la cautela, el miedo, la entrelínea, los modos del decir uruguayo de esos años del gobierno de facto. Es en medio de esos modos que **Apalabrar** se presenta y hay en su aparición una fuerza de elusión y una capacidad de sintetizar lo innombrable que golpea como pocos libros antes y como ningún libro después. Poemas como "A modo de Introducción", "Tema del Arbol", "Historias", "Vértigos", "Tango infinito", "Carta triangular", hablando de lo colectivo y de lo íntimo personal, sin discernir lógica ni racionalmente entre uno y otro, funden ambas experiencias en poemas de una contundencia tal que bien pueden pasar a ser modelos de un decir y material de una sensibilidad colectivas. Sin embargo, nada más lejos de este poeta que el de ser el cronista de ese -su- tiempo. "A cierta altura de la realidad / A cierta altura del escándalo /Puede quedar un vértigo / Pero nunca una crónica": Los modos indirectos, la violencia emocional apretada en cada palabra y en cada línea, la voluntad de abstraer lo que se puede contar

para convertirlo en síntesis existencial ("Porque volver / Ya es otro lugar"; "Llegan cartas / Van cartas / Las palabras no entienden lo que pasa") hacen de Puig un poeta de las furias y las penas pero de tonalidad exactamente inversa a la de Neruda. Severo en la selección de las palabras, austero y enérgico en su ira y en sus adhesiones, apasionadamente conciso en su manera de hacer explotar el poema y con él las (nuestras) emociones, **Apalabrar** es un libro de la intimidad tanto como del autoreconocimiento colectivo.

A. Mig.

APERTURAS. MINIATURAS. FINALES. Libro de cuentos de Juan Carlos Mondragón con el que obtuvo el 1er. Premio en el concurso "Lectores de Banda Oriental" de 1985. Libro inicial y maduro cuyo título surge de las tres secciones en que se agrupan catorce cuentos. Ese título señala de alguna manera la semántica y la forma del volumen: entramado lúdico que desafía a la razón, aproximaciones a lo fantástico, referencias culturales, múltiple identidad de los narradores, ecos de Borges y de Cortázar, operaciones intertextuales, variadas situaciones discursivas siempre desafiantes-gratificantes, connotaciones que dicen la actualidad uruguaya incluyendo una perspectiva generacional y crítica. Hay también referencias a lo literario en un nivel que moviliza lo intelectual y una sensibilidad portadora de mundo.

R. P.

APEX. Revista literaria. "La hacen: Manuel Flores Mora, Ruben Larra, Carlos Alberto Maggi y Leopoldo Novoa de María, que además la administra", se lee en la simpática portadilla de los dos números de la pequeña revista (julio, 1942; febrero, 1943). Decididamente juvenil, sus redactores apenas pasan los veinte años, escriben textos humorísticos; incorporan algunos escritores hoy invisibles, pero también se apoyan en los reconocidos (Pereda Valdés, Supervielle, Manuel Altolaguirre); cobijan a un poeta "maldito" (José Parrilla); invitan a sus maestros

(Torres García, Juan Carlos Onetti). Del primero hay dos inéditos: sobre la libertad en la creación literaria y sobre el arte en América, y es ostensible su influencia plástica en el detalle de cerámica chaná reproducido en el Nº. 1. De Onetti proviene la actitud de rebeldía ante la literatura institucionalizada, parafrasean lo que el escritor predicaba desde los primeros tiempos de **Marcha** y seguramente en su cotidiana mesa del café Metro, donde Maggi y Flores aprendieron a venerarlo.

P. R.

APOLO - Revista de arte. 104 números entre 1906 y 1915. Director: Manuel Pérez y Curis. En 1907 el título varía: **Apolo - Revista de Arte y sociología**. Redactor especializado: Perfecto López Campaña. El tono general de la propuesta es modernista. Del director abundarán poemas, artículos y críticas literarias de un recalcitrante subjetivismo, que impregnará toda la publicación. Dice en el primer editorial: "...surge **Apolo**, sincero, en su desnudez...", pero se ocupa, por ejemplo, con encomio y exaltación, de los españoles Francisco Villaespesa, Juan R. Jiménez, Ramón del Valle Inclán, y de los uruguayos Delmira Agustini, Julio Herrera y Reissig, Emilio Frugoni, Angel Falco, y de él mismo. En otros artículos, exceptuando a Rodó, que considera Maestro, fustiga al resto de escritores que "fracasando como tales, se consideran críticos", principalmente a Víctor Pérez Petit, Daniel Martínez Vigil y Raúl Montero Bustamante. Como curiosidad interesa señalar que, en octubre de 1909, Guillermo Andreve, en colaboración fechada ese año en San José de Costa Rica, da noticias del Manifiesto Futurista, que intenta reunir a "los que ambicionan borrar con su huella la ruda labor que en 5.000 años ha realizado la Humanidad", para ser los únicos "en los dominios del Pensamiento". Los textos poéticos abarcan un espectro heterogéneo que va desde Julio Herrera y Reissig, Delmira Agustini y María Eugenia Vaz Ferreira, a Clotilde Luisi y Julio Mendilaharsu, pasando por Emilio Frugoni, Alberto Lasplaces, Pablo Minelli González y Francisco A. Schinca, entre otros. En 1909 se inaugura la sección "Poetas nuevos", por la que transitan los entonces jóvenes Julio J. Casal, Fernán Silva Valdés, Enrique Casaravilla Lemos, Carlos Sabat Ercasty y Vicente Basso Maglio. Los poetas extranjeros son Rubén Darío, Amado Nervo, Rufino

Blanco Fombona, José S.Chocano y José A. Silva, Francisco Villaespesa, Juan R. Jiménez, los Machado, Gerard de Nerval en francés o Verlaine traducido. En portugués J. Camara Canto y Carlos Cávaco y Guerra Junqueiro traducido. La narrativa extranjera incluye "El retrato ovalado" de Edgar A. Poe, páginas de José Martí, Valle Inclán y Jean Moreas. Entre los narradores uruguayos se destacan Javier de Viana y José P. Bellán; se transcriben asimismo escenas de obras teatrales de Ismael Cortinas y Alberto Zum Felde (Aurelio del Hebrón) entre otros. Junto a las páginas artísticas de Orestes Baroffio, **Apolo** reproduce caricaturas de Juan Gris y Fauno, ilustraciones de Pocitos, Playa Ramírez, Piriápolis, grabados y fotos.

A. T.

AQUI POESIA. Se trata de una publicación de periodicidad regular, que fue dirigida por el poeta Ruben Yacovski a partir de 1962. El primer número corresponde al período setiembre-octubre de ese año y es una selección de varios autores. El segundo número (noviembre-diciembre de 1962) y el tercero (enero-febrero de 1963) son también selecciones de autores varios. Recién en el número cuatro aparece un libro de poesía unitario: **Por modo extraño** de Jorge Medina Vidal. A partir de ese momento se alternan las ediciones de libros de un autor determinado con las selecciones de varios poetas. Con el tiempo, las primeras prevalecerán sobre las segundas y se abrirá una colección titulada "Aquí testimonio", que de algún modo es subsidiaria del proyecto "Aquí Poesía" pero que por el tipo de material allí incluido, se convierte en una colección paralela, dedicada a publicar material en prosa. Dentro de la serie "Aquí testimonio" aparece material ensayístico (sobre todo de temática social), crónicas y narrativa. Pueden mencionarse **Estampas Montevideanas** de Luis A. Varela, **La tinta sometida** (sobre la prensa y la sociedad) de Hernán Píriz y la novela de Alfredo Gravina **Seis pares de zapatos.** Los autores publicados por "Aquí Poesía" fueron mayoritariamente nacionales y algunos publican en esta colección más de un título. Es el caso del prolífico Saúl Ibargoyen Islas, entre cuyos títulos se cuentan **De este mundo** (número 6), **Los meses** (número 17), **El amor** (número 28), etc. El mismo Yacovski aparece con **Muchacho r** (número 14, de 1964) y

Zona de rabia (número 32, de 1966). Entre los autores extranjeros publicados en esta colección ocupa un lugar destacado Ernesto Cardenal con **La hora 0** (número 31). Entre los nacionales están Juan Carlos Legido con **El verbo amar** (número 29) y **Montevideo al Sur** (número 7, que alcanzó dos ediciones), Manuel Márquez con **Plenas Noticias** (número 30), Enrique Elissalde con **Poemas de los diez días** (número 11), etc. Mención aparte merecen el iniciático (aunque se trata de su cuarto libro) **Historial de las violetas** de Marosa di Giorgio (número 22) y el oscuro **Guitarra en sombra** de Clara Silva (número 15, alcanzó dos ediciones). El formato de estos volúmenes (en su inmensa mayoría dedicados a la poesía) era pequeño y aparecían en cuidada presentación, ilustrados en su mayoría por el Club de Grabado de Montevideo con diversidad de técnicas (Xilografía, grabado propiamente dicho, etc.). En esta colección de entregas bimestrales vio la luz el texto de Mario Benedetti **Mejor es meneallo** de tenor humorístico, cuya primera serie había aparecido publicada por Alfa en 1961. La segunda serie aparece en "Aquí poesía" en 1965, con el seudónimo de Damocles.

R.C.

ARIEL. Ensayo de José Enrique Rodó, publicado en 1900. Uno de los libros de mayor resonancia en América Latina, significó para su autor el punto más alto de su celebridad. La obra está dividida en seis partes. La más difundida es aquella en que Rodó opone reparos a los Estados Unidos y su agresivo utilitarismo; las otras cinco se dedican a exaltar la belleza moral de la juventud y "la fe en la vida", a aconsejar el desarrollo de la naturaleza entera y no de una sola faz del espíritu, a relevar la importancia de la cultura estética en el carácter de los pueblos, a advertir contra los peligros de la democracia mal entendida y a demostrar que una democracia bien entendida es el ambiente más propicio para la cultura intelectual, y a exaltar finalmente la confianza en el porvenir. En los comienzos del siglo, fue como si la juventud hispanoamericana hubiese estado esperando la palabra que tradujera sus ansias, al Maestro que guiara sus pasos, el impulso que diera un sentido a su inconformismo y a su inquietud. **Ariel** representó de pronto esa palabra, esa guía, ese impulso. "Las palabras de

Ariel se dijeron en el momento oportuno" ha señalado Pedro Henríquez Ureña, y señala que Rodó puso en guardia "contra el remedo a ciegas de una civilización que él veía como magnífico torso pero no como estatua terminada, y nos advirtió a todos del peligro de que nuestra reciente prosperidad pudiera llevarnos a un futuro fenicio". En este presente de desembozada agresión imperialista, la actitud antinorteamericana de Rodó puede parecer corta, limitada, tímida quizá. Pero ¿qué otra había (aparte de las entonces recientes huellas del estupendo e insólito Martí) para sustituirla en 1900? "Era la época de la sumisión al presente estado de las cosas", relata Alfonso Reyes, "sin esperanzas de cambio definitivo ni fe en la redención", y agrega: "Sólo se oían las arengas de Rodó, nobles y candorosas". Nobles y candorosas, es cierto, pero virtualmente únicas. **Ariel** fue en su momento, no solo para América sino también para el propio Rodó, una suerte de síntesis, de puesta al día. Es, para Rodó, un diálogo con sus dudas, con sus temores, con sus esperanzas. (Para Arturo Ardao es también "un diálogo del autor con sus demonios interiores"). Para aquilatar de algún modo la resonancia pública que tuvo **Ariel** en las primeras décadas del siglo, baste señalar que solo desde 1900 a 1911 la obra alcanzó nueve ediciones (4 en Montevideo, 1 en Valencia, 1 en Santo Domingo, 1 en La Habana y 2 en México); en 1926 ya se habían publicado 17 ediciones.

M. B.

ARIEL - Revista mensual del Centro Estudiantil "Ariel" 41 números entre 1919 y 1931. Títulos y periodicidad varían. Director hasta 1924: Carlos Quijano. Surge, inspirándose en José Enrique Rodó y en **Ariel,** para sostener el programa de idealismos que el Maestro legara a la juventud de América. Sus responsables levantan la bandera de **Ariel:** "somos idealistas, confiamos en el poder de la voluntad, pedimos acción, nos mueve el optimismo y defendemos un concepto de patria, que sin perder el color local, pueda confundirse en el amplio concepto de América". La propuesta abarca desde un número de homenaje a Amado Nervo y otro a Rodó, hasta una encuesta "sobre asuntos sociales, de interés para la juventud universitaria" que marcará la tónica de la publicación. En la revista aparecen poemas de María Eugenia Va/

Ferreira, Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe, Ildefonso Pereda Valdés, Fernando Pereda, Fernán Silva Valdés y Yamandú Rodríguez, entre varios, y panoramas sobre literaturas chilena, paraguaya, mexicana y otras. En diferentes artículos **Ariel** reivindica la autonomía de la enseñanza, su gratuidad, la libertad de cátedra y de aprendizaje, informando regularmente sobre la realidad universitaria y la agitación estudiantil en países latinoamericanos. En editorial de agosto de 1921, se critica duramente a Carlos Vaz Ferreira quien había exhortado "a la juventud que se siente revolucionaria, a que manifieste simplemente un descontento crítico y activo". Los aportes más significativos en pedagogía son de Antonio Grompone. El número de marzo de 1922 transcribe una conferencia dictada por Víctor Bonifacino en el Ateneo, en la cual habla del dadaísmo "como alta novedad literaria" y lee la célebre proclama de Tristán Tzara. En 1927, siendo director Héctor González Areosa, se acomete la "revisión de Rodó" porque, según se afirma, su doctrina está "ausente del proceso de definición personal y ajena a nuestra fervorosa participación en el sentido histórico del tiempo que vivimos" y su mayor error había sido ofrecer "una consideración puramente estética de la vida". Tres años más tarde el ex-director fundador de **Ariel,** Carlos Quijano, también será objeto de controversia por parte de los nuevos responsables de la revista. En una década los cambios en el país y en el mundo habían sido profundos. También en **Ariel.**

A. T.

ARTE Y CULTURA POPULAR. A lo largo de catorce años -desde el 8 de abril de 1932 al 10 de junio de 1946- tuvo su desarrollo este centro de divulgación e impulso artístico en Montevideo. El "alma mater" del mismo fue María V. de Muller, y la actividad desplegada estuvo bifurcada en dos campos preferenciales: música y literatura. Sus actos públicos -conformados habitualmente por una conferencia o un recital poético, con una interpretación musical- se llevaron a cabo en el Paraninfo de la Universidad (contando con el auspicio de esta casa de estudios superiores, y desde 1937 con el apoyo del Ministerio de Instrucción Pública). "Arte y cultura popular" tuvo su sensible cronista

en Julio Bayce, quien fuera desde tiempos muy juveniles un activo participante de su fecunda peripecia. En el marco de las coordenadas de su tiempo, esta institución cumplió con creces una tarea divulgativa dirigida al público en general.Fueron cerca de 700 las personalidades de la cultura, nacionales y extranjeras, que participaron de los actos del Paraninfo. Para tener clara la importancia de esta fecunda iniciativa, sobre todo más allá de la difusión de valores ya prestigiosos (lo que hacía con eficacia), basta recordar que por ejemplo allí se pudo comenzar a reparar entre nosotros nada menos que en Jorge Luis Borges como conferencista, se oyeron los primeros poemas de Juan Cunha, hicieron sus primeras armas de elocuencia los entonces jóvenes Lauro Ayestarán y Carlos Real de Azúa, se oyeron las iniciales obras musicales del jovencísimo Héctor Tosar y del argentino Alberto Ginastera (mucho antes de su consagración). También, "Arte y cultura..." abrió sus puertas generosamente, a su llegada al Uruguay, a Joaquín Torres García, entonces discutido y resistido por el criterio artístico oficial. La lista de participantes nacionales sería larga, pero baste decir que faltaron muy pocos de los auténticos valores en poesía, narrativa, ensayo y crítica, en composición e interpretación musical. En referencia a esta institución cultural, no es posible dejar de mencionar su proyección más íntima -que posibilitaba el conocimiento e intercambio entre artistas e intelectuales- a través de las "veladas" organizadas por la Sra. de Müller en su apartamento del Palacio Salvo. Fue un verdadero "salón literario" como bien lo apunta Bayce, donde los lunes de noche asistieron durante años gran parte de los participantes de las actividades del Paraninfo y otros más habituales e íntimos de la dueña de casa. El espacio de esta reseña no permite nombrar a todos los visitantes del apartamento 741, pero sí es posible apuntar la presencia de figuras cumbres de la cultura nacional de entonces, como Carlos Vaz Ferreira, Eduardo Fabini, Juana de Ibarbourou, Alberto Zum Felde, Carlos Sabat Ercasty, Fernán Silva Valdés, además de escritores entonces algo más jóvenes -caso de Paco Espínola y Fernando Pereda- a quiénes la crítica posterior se encargó de destacar rotundamente.

A. Mi.

ASIR. El grupo de la Generación del 45 que se expidió en esta publicación, es conocido por su mismo nombre. Fundada en Mercedes, es el único ejemplo de una revista de este origen que haya logrado importancia nacional, aunque en ello pesa su traslado a Montevideo (Nº34). Los fundadores fueron Humberto Peduzzi Escuder, Martha Larnaudie de Klinger y Washington Lockhart; como directores y redactores responsables figuraron los dos últimos; el comité de redacción se integró con: Doelia Citera de Faroppa, Angela Rocca Saldaña y Alfonso Klinger. Más tarde aparecen Lockhart, Guido Castillo y Domingo L. Bordoli como directores; Dionisio Trillo Pays, Líber Falco, Arturo Sergio Visca, Héctor Bordoli y Guido Castillo integran el consejo de redacción y el cargo de administrador lo ocupa Orosmán Martínez Estrada. Entre 1948 y 1959 editó treinta y nueve números. Algunos de sus colaboradores nacionales fueron: Carlos Denis Molina, Luis A. Solari, Felisberto Hernández, Luis Gil Salguero, Joaquín Torres García, María Adela Bonavita, Zelmar Ricetto, Francisco Espínola, Gervasio Guillot Muñoz, Carlos Vaz Ferreira, Sarandy Cabrera, Juan José Morosoli, Pedro Piccatto, Luis Juan Piccardo, Ida Vitale, Juan Cunha, Ricardo Paseyro, Alfredo Gravina, Alfredo De La Peña, Juan Carlos Onetti, Luis Pedro Bonavita, Roberto Ares Pons, Clara Silva, Washington Benavides. Entre los extranjeros fueron publicados, amén de J. Bergamín, quien colaboraba: M. Heiddeger, H. Hesse, G. Bernanos, H. Bergson,, W. Widlé, J.P. Sartre, B. Shaw, J. Whal, Unamuno, R.M. Rilke, J. Prevost, J. Romains, J. Cocteau, A. Toynbee. El grupo de **Asir** fue el más unitario y coherente desde el punto de vista ideológico, al par que el más rico en tanto pensamiento. Ruben Cotelo y Carlos Real de Azúa lo estudiaron con solvencia y es a ellos que seguimos. Los distingue un espiritualismo de raíz cristiana muy preocupado por lograr la trascendencia a través del arraigo. Este se busca en la contemplación emocionada de objetos y seres sencillos, humildes, simples, tocados por lo humano sólo en lo que éste tiene de calidez emocional, sentimiento, ternura. La instancia de trascender a partir del arraigo se cumple en el sumirse en la propia intimidad, en el ensimismarse, como modo de encuentro decisivo con lo que se es y con lo absoluto. De ahí la importancia de la actividad contemplativa, el valor del ocio, la glorificación del "alma bella". De ahí también el rechazo de las explicaciones racionalistas, causalistas, mecanicistas y el apelar a la

intuición -sobre todo en su versión bergsoniana- como instrumento cognoscitivo. La búsqueda del sentido de la vida se les vuelve cuestión fundamental y encuentran la respuesta en la realización integral como "persona". El mundo y la vida se les presentan como milagro y misterio: descartarlos o tratar de penetrarlos racionalmente es crimen o estéril presunción. No la razón, sino lo razonable; la sabiduría, que es saber respetuoso de sus límites. El rechazo de lo racional se manifiesta también en el rechazo a la ciudad. De ella sólo rescatan al suburbio: la zona en que se aposentan los desplazados del campo alimentando incurable nostalgia, manteniendo -como pueden- las pautas y normas de la vida comunitaria anterior. Una de sus preocupaciones primeras (al constatar que el país había perdido el rumbo y debía empezarse por elaborarle un "pasado útil", rasgo en el cual comulga toda la Generación) es la búsqueda de un ser nacional, de una "esencia" de lo uruguayo que creerá encontrar por las vías y modos señalados (contemplación, emoción, sabiduría), incorporándose a una tradición (clásica, medieval, española) y rescatando una tradición nacional. Esta será casi exclusivamente literaria y sobre ella se hará la búsqueda de lo esencial con total desatención de los aspectos sociales e ideológicos. Junto a ello el desprecio por todo lo actual, moderno, nuevo que estigmatizan como esnobismo y novelería, como diversión y distracción de las eternas cuestiones fundamentales que ya han sido formuladas. Todo este marco en el que hay excepciones parciales, autoriza a filiar al grupo en una corriente conservadora y aun reaccionaria.

G. M.

B

BARRANCA ABAJO. Obra dramática de Florencio Sánchez, escrita en 1905 y estrenada ese mismo año en Buenos Aires por la Compañía Podestá. La localización geográfica que los actores le agregaron en el Programa (la acción en la campaña de Entre Ríos), contribuyó a confundir la recta interpretación de la ruina económica del protagonista. Este pierde sus tierras, recibidas por herencia, a consecuencia de un pleito de reivindicación de títulos de propiedad. Tal circunstancia sólo fue posible en Uruguay y afectó a dos tipos de propietarios rurales: los usufructuarios de tierras fiscales y los beneficiados por el Reglamento de Tierras artiguista de 1815 (o sus descendientes). Las investigaciones históricas (Lucía Sala y Julio Rodríguez, José P. Barrán y Benjamín Nahum) y el estudio del manuscrito original de Sánchez (Walter Rela) permitieron despejar la confusión. Varios críticos señalaron la índole trágica de la obra, que fue explicitada en 1975 por quien esto escribe. Los hechos económicos actúan aquí tal como la Moira lo hacía en la tragedia clásica. La ruina moral de la familia, precedida por la económica, es el centro de atención. La mayoría de los personajes tienen nombres alusivos -por semejanza u oposición- a sus personalidades. Dolores, la madre, evita enfrentar los hechos refugiándose en la hipocondría. Prudencia, una de las hijas, asume una conducta imprudente al acceder al requerimiento

deshonesto del estanciero poderoso. Robustiana, la otra hija, enferma de tuberculosis y muere al final del Acto II, pero es firme y sana moralmente; ella y Aniceto son los únicos que conservan respeto y amor por Zoilo. Rudelinda (y no Rudecinda, según repite una errónea tradicional editorial) es nombre compuesto de "ruda" y "linda", muy apropiado para la hermana de Zoilo que es la auténtica antagonista. Zoilo alude a la soledad -objetiva y subjetiva- del personaje. Debe mencionarse el final que Sánchez accedió a modificar por la reacción adversa de crítica y público. En la primera versión Aniceto sorprendía el intento de suicidio de Zoilo y, convencido por éste, se alejaba. Sánchez se proponía demostrar que permitir un suicidio necesario era un acto de amor. Pero luego accede al cambio propuesto por José J. Podestá. Viejo y despojado de todo, el suicidio es estética y psicológicamente necesario. El acto de Zoilo ("Yo no me mato por ella, me mato por mí mesmo") deja de ser un suicidio y se vuelve un sacrificio por el cual Don Zoilo mata al viejo Zoilo y se rescata a sí propio. Así, el final completa y corona la cualidad trágica de la obra. "Barranca abajo" mantiene intacta vigencia y es no sólo la mejor obra de Sánchez, también de toda la dramaturgia nacional.

G. M.

!BERNABE! !BERNABE! Novela de Tomás de Mattos publicada en noviembre de 1988, obtuvo una peculiar resonancia y se convirtió rápidamente en «Best-seller». La novela suscitó además una polémica que ocupó, entre otras, las páginas del diario **La república**, el semanario **Brecha** y de **Cuadernos de Marcha**. Aunque la novela no tiene como única historia ni como única temporalidad la matanza de los indios por las fuerzas de Bernabé Rivera, sobrino del presidente Fructuoso Rivera, gran parte de la recepción se centró en dicho episodio postergando los otros niveles e historias de la misma. Además de la historia de la matanza de Salsipuedes hay en la novela otras historias y otros tiempos, por lo menos tres o cuatro. Para mencionar solo algunos: la historia y el tiempo de Josefina Péguy y los del compilador-prologuista. Entre los aspectos poco señalados por la recepción crítica de la novela está el hecho de que el personaje central de la escritura y de uno de los niveles de la novela sea una mujer. El nivel del compilador-prologuista que fecha su texto en 1946

introduce en el discurso novelesco la problemática de los Juicios de Nuremberg y al hacerlo, -teniendo en cuenta el momento histórico vivido por la sociedad uruguaya cuando se publica la novela-, trae toda la problemática de la violación de los derechos humanos durante la dictadura cívico-militar uruguaya entre 1973 y 1985. La importancia de la novela de de Mattos, -y en parte, el acalorado debate que en torno la misma se produjera-, se fundamenta, además de su indudable valor artístico y literario, en el cuestionamiento implícito a una serie de mitos nacionales, a saber: el de la identidad nacional tal como había sido planteada por las distintas corrientes políticas e historiográficas; el de la supuesta alta ilustración del uruguayo y el de la protección y defensa que el derecho y las leyes de nuestro país han hecho de la mujer. Eso está en la totalidad de la novela y no solo en uno de sus niveles. La reducción de la novela a una sola historia y a un solo nivel es indicativo del momento cultural y del estado de la conciencia nacional hacia fines de la década del 80. Entender quiénes somos o cuál ha sido la real situación de la mujer en nuestro país, -vía la figura de Josefina Péguy-, es algo más que contar la historia, es proponer modos de vida y proyectos de futuro para el Uruguay. El hecho de que sea una historiadora del siglo XIX, es decir una mujer, quien tiene la responsabilidad de contar los hechos históricos de Bernabé es fundamental. La presencia en la vida pública del Uruguay de hoy de varias e importantes mujeres, y en especial de las historiadoras, no era tal en el siglo pasado. ¿No será que Josefina Péguy representa en la novela la voz de otro sector silenciado además del de los charrúas? La novela de Tomás de Mattos apunta a muchos temas que su inmediata recepción no ha logrado todavía desentrañar. En cuanto al tema de nuestra supuesta alta cultura o ilustración, la novela dice de modo insoslayable que junto con la cultura o ilustración del uruguayo existe la barbarie del uruguayo; en ese sentido la posterior publicación de los tomos de la **Historia de la sensibilidad en el Uruguay** de José Pedro Barrán establece con la novela un diálogo esclarecedor. El orgullo nacional acerca de nuestra increíble cultura, con que durante mucho tiempo nos alimentaran tanto los educadores como los intelectuales y políticos uruguayos, es relativizado por esta novela pues muestra que bajo esa capa tan culta e ilustrada está la barbarie del genocida. El carácter europeo del que algunos uruguayos se ufanan y proponen casi

como esencial a nuestra identidad no incluye solo cierto grado, hoy en retroceso, de ilustración, implica también los campos de concentración y las cámaras de gas. "Todo documento de la civilización, como dijo Walter Benjamin, es también un documento de la barbarie." El tema de la novela de de Mattos y el de la situación de la cultura uruguaya, de la que **¡Bernabé...**, su éxito editorial y la polémica despertada son expresión evidente y altamente sugerente. Un lector agudo de **¡Bernabé...** como lo es sin duda Tomás de Mattos, llamó la atención, en una mesa redonda sobre la mencionada novela realizado en el CLAEH, sobre los pasajes bíblicos de **Samuel 18 y 19** y en especial sobre la relación entre el grito de dolor de David "Absalón, Absalón" y el "Bernabé, Bernabé" del título de la novela. Dos puntos de vista: el político y el ético, presentes en el pasaje mencionado de **Samuel** también están presentes en la novela. La postura ética de esta novela es profundamente cristiana, perturbadoramente cristiana. En la novela hay una problemática cristiana clara, más aún, hay una ética cristiana: aquella que exige del hombre, en función de su libre albedrío, ser artífice de su salvación. El hombre puede libremente elegir perderse y uno de los dramas de la novela consiste precisamente en las elecciones éticas que los personajes hacen. La novela no propone una anti-ética sino que presenta, mediado por Josefina Péguy, el prologuista y otros, un conflicto ético. Muestra, por si fuera poco, que en la novela como en la vida las cuestiones no son siempre en blanco y negro y que los dilemas éticos existen y dolorosamente. La historia no siempre es en blanco y negro y los villanos no son todos feos, amantes del Mal con mayúscula. La problematización ética de la novela de de Mattos surge de su asunción profunda de la ética cristiana. Por último, la importancia de la novela de Tomás de Mattos dentro de la actual narrativa uruguaya y latinoamericana descansa por una parte en tratarse de una novela histórica que se une al conjunto de novelas históricas que en las últimas décadas han tenido relativo auge en el continente y en el último lustro en el Uruguay. Por el otro, en sumarse a la corriente de renovación de la escritura novelesca cuestionando su propio estatuto narrativo a la vez que jugando, desde su condición de novela epistolar y por medio de su estructura de caja china o de historias bifurcadas, a la irrisión de la división de los géneros. La frontera entre discurso histórico y discurso novelesco se borra en esta novela en la

medida en que la propia historia y su escritura posibilita o ejemplifica lo planteado por Friedrich Nietzche acerca de que hay tantas "verdades" en el pasado así como hubo tantas perspectivas individuales en el propio pasado. La eventual perspectiva relativista de la novela, tanto al nivel de una ética cristiana problematizada como a nivel de un discurso problematizado, y la incorporación de voces usualmente silenciadas o marginales acercan o ponen a **¡Bernabé! ¡Bernabé!** en el actual ámbito ¿postmoderno? del desarrollo de la cultura y, más precisamente, de la literatura en occidente.

H. A.

BOHEMIA. Revista literaria cuyo primer número se publicó en Montevideo el 15 de agosto de 1908. Su director fue Julio H. Lista y los redactores Orosmán Moratorio, Leoncio Lasso de la Vega, Alberto Lasplaces, Antonio P. Mascaró, Angel Falco, Ernesto Herrera y Alberto R. Macció. Pueden considerarse dos etapas en la revista, hasta el Nº. 44 conserva el nombre de **Bohemia**, luego es rebautizada **Vida Nueva**. La modificación del título entrañó, también, una modificación interior. Washington Lockhart, en un finísimo análisis de la significación de la publicación, comenta: "**Bohemia** no significaba tanto la afirmación de un estilo de vida, como una negación, un desafío. Desafío, en primer lugar, a la moral burguesa, a los "fariscos de la Vida"; un desafío espectacular, "sin miedo, a esa cosa fantástica pero terrible, que se llama Sociedad". La conversión a Vida Nueva se produce, sin embargo, cuando se había saciado ya aquella sed adolescente de ostentación y publicidad; la sociedad no era ya una enemiga a fulminar, sino suscriptores a conquistar". Sintetiza más adelante el mismo crítico: "Bohemia (...) ilustra con insuperable fidelidad las más obsesionantes tendencias de su época. Con rara pureza, con indudable nitidez, concretó una escapatoria (...) a una juventud que quería no sabía bien qué cosa, pero seguramente algo inhallable en el desvalido pueblo en que vivía". La publicación cesó en julio de 1912, en el Nº. 67.

U. C.

BOHEMIA CRIOLLA (Imp.Borzone, Bs. As. 1903). Enrique de María recrea, con su característica solvencia en el género revista, el mundo marginal y pícaro bonaerense que vive del "calote" -estafa, robo menor-, de la astucia y la bonhomía a un tiempo. Descuella Sinforoso, quien exime al perdedor de pagar una deuda de juego porque es el sustento familiar, mientras que él debe robar para comer y dar de comer a sus amigos, artistas bohemios que poco saben de ganarse la vida por medios lícitos ni ilícitos. Se exalta un mundo donde impera la solidaridad, con mucho humor en situaciones, en lenguaje (alternan el lunfardo y el mal español hablado por inmigrantes) y en diálogos lindantes con lo procaz. El final consuma un divertido juego entre realidad-ficción porque, una vez libre de la amenaza de prisión para él y los suyos, Sinforoso se dirige al público pidiendo la absolución para sus dos amigos, el compositor y el autor dramático que concibieron el espectáculo. Con un alto componente de sátira de costumbres, en cierto modo la pieza se inscribe en la línea del "ridendo dicere verum", pero su propósito primario es el de entretener en base a una intriga atrapante, personajes de extracción popular y gran despliegue de música, canto y baile. Fue estrenada en Buenos Aires en 1902, con música de Antonio Reynoso.

G. Mz.

BOLETIN DE TESEO. Revista dedicada a temas literarios y de arte, que integraba además notas y enfoques sociológico-políticos. Aparecieron ocho números, entre el 25 de agosto de 1923 e igual fecha del año siguiente. Difundió a los poetas que se estaban destacando en esos momentos y algunos de la generación anterior; publicó en varias oportunidades fragmentos de obras teatrales. Particularmente a través de la pluma de Eduardo Dieste -su director y dinamizador- incursionó de modo sistemático en el terreno de la apreciación estética de las artes plásticas, relevando el quehacer de pintores y escultores uruguayos de forma eficaz. En su consejo directivo figuraron, el poeta Emilio Oribe, el escritor Justino Zavala Muniz, el pintor José Cúneo, el escultor Bernabé Michelena y Enrique Dieste. El nombre de "Teseo" evoca, para los hacedores de esta publicación, la obra de Fidias y su perfección clásica, sin que ello

implique -lo dicen a título expreso- un afiliarse a una estética neoclásica y no estar atentos a lo nuevo. Colaboraron en el **Boletín de Teseo** los poetas Enrique Casaravilla Lemos, Ildefonso Pereda Valdés, Julio Raúl Mendilaharsu, Juan Parra del Riego, María Eugenia Vaz Ferreira, Humberto Zarrilli, Carlos Sabat Ercasty y Luisa Luisi entre los uruguayos, apareciendo en sus páginas textos de argentinos como Oliverio Girondo. Encontramos también allí teatro de Carlos M. Princivalle, ensayos de Alberto Zum Felde, reseñas literarias a cargo de Manuel de Castro, Orosmán Moratorio y Mario Magallanes. Algunos muy jóvenes entonces, como Fernando Pereda, llegaron a publicar en esas páginas su poesía. En sus números no encontramos ilustraciones -a pesar de contar con plásticos en su equipo permanente- pero sí fue característica la carátula de Adolfo Pastor.

A. Mi.

BRECHA. Revista literaria. Publicó dos números (noviembre 1968 y setiembre 1969) que nuclean a un equipo de escritores y críticos nacidos entre 1927 y 1944 (a los que las clasificaciones circulantes sitúan en la Generación del 60 o "de la crisis"). Hugo Achugar, el menor, fue el redactor responsable; mientras que el cuerpo de redacción lo integraron: Jorge Arbeleche, Roberto de Espada, Enrique Estrázulas, Laura Oreggioni, Esteban Otero (ausente en el Nº. 2); Heber Raviolo, Mercedes Ramírez y Alejandro Paternain (estos últimos incorporados en la segunda entrega). Pese a la corta vida de la revista (condición compartida con todas las del período), podemos argüir una planificada estrategia de abordaje de lo latinoamericano y lo nacional: publican textos de los integrantes del grupo, así como de Juan Cunha y Guimaraes Rosa; forman el "staff" crítico (particularmente Achugar, Arbeleche y Raviolo); examinan atentamente las novedades bibliográficos nacionales; entrevistan a escritores uruguayos (Sylvia Lago, Julio Da Rosa). Una nítida preocupación por la realidad sociopolítica de América Latina, y una toma de posición ante ella (verbigracia: un homenaje a Ernesto "Che" Guevara), definen la mayoría de los enfoques críticos e invaden el tejido semántico de los textos literarios. Síntesis de esta mirada es la carátula de Horacio

Añón, donde puede verse el nombre de la revista impreso sobre una vieja pared de ladrillos al igual que la pintura de protesta buscaba, con insistencia, abrir una brecha en esos dolorosos años y en los que vendrán.

P. R.

BRECHA. De frecuencia semanal, su primer número salió a la calle el 11 de octubre de 1985. Por sus colaboradores y por su estructura periodística, procura seguir explícitamente el derrotero marcado durante décadas por **Marcha**. Como esta última, dedica a lo cultural un espacio considerable y destacado, tendiendo a la nota de fondo y de análisis. En la zona estrictamente literaria, ha sabido alternar la información bibliográfica, la crítica, el artículo en profundidad, el reportaje. Bajo la égida en sus primeras etapas de los críticos y escritores Hugo Achugar y Fernando Butazzoni, quienes coordinaron la página en forma sucesiva imprimiéndole sus respectivas y personales entonaciones, es responsabilidad desde octubre de 1987 de la crítica Ana Inés Larre Borges. Cuenta en su plantel de colaboradores a Mario Benedetti y Eduardo Galeano, y además a Mercedes Ramírez, Idea Vilariño, Mercedes Rein, Washington Lockhart, Graciela Mántaras, Sylvia Lago, Pablo Rocca, Oscar Brando, Carina Blixen, Lauro Marauda, entre otros. Todos ellos han escrito o escriben con variado grado de asiduidad en **Brecha**.

A. Mi.

C

CADA UNO EN SU NOCHE de Ida Vitale. Primera Edición: Montevideo, 1960. Segunda Edición: (carátula de Manuel Espínola). Montevideo, 1964. Es el tercer libro de poesía de Ida Vitale. El hecho de que cuente con dos ediciones, distanciadas entre sí "apenas" cuatro años es excepcional (tener en cuenta que lo que tiene que ver con la medida del tiempo en ediciones de poesía se da en una escala que resulta infinitamente más dilatada y menos vertiginosa que en otras actividades humanas). Excepcional es, también, la resistencia de este libro al paso del tiempo: es un conjunto orgánico de textos firmes, que no presentan signos visibles de caducidad. A un primer conjunto de dieciocho poemas le siguen dos secciones que recogen textos de sus libros anteriores, a saber: tres poemas de **La luz de esta memoria** (de 1949) y cinco poemas de **Palabra Dada** (de 1953). Se trata de una poesía descarnada y, a la vez, dotada de cierta vaguedad que deviene soltura en la dinámica del texto aislado y también en la del conjunto. En lo que tiene que ver con el tema del amor, debe señalarse que Vitale tiende a lo universal antes que a lo particular, pero en una formulación que siempre -y puntualmente- desestima la abstracción pura. Dos adjetivos son necesarios para circunscribir el fenómeno poético de **Cada uno en su noche**: recatado y grave. Recatado, por lo ajustado de su escritura, que elude voluntariamente toda posible estri-

dencia. Grave, por su tono y su profundidad. Su desarrollo brinda la sensación de dominio en el decir y de manejo diestro de la palabra como medio y no como fin (esta no es una poesía en la que el impacto del lenguaje se constituya en razón de ser). La inclinación intimista en la que se formulan muchos de los poemas atempera un probable vuelco al patetismo y produce una sensación de familiaridad capaz de trasmitir, sin aparente sobresalto, su contenido de desesperación velada: "No es raro / que una paciencia amarga / suela cubrirnos / como una triste tierra anticipada" ("Apenas vida"). Pero tampoco están ausentes los temas inherentes a la cotidianidad ("Todo es víspera"). Si bien no resulta excesivo considerar como ineludible en esta poesía su constante preocupación metafísica, es más exacto manifestar que todos los textos de este libro, sin excepción, están dotados de una iluminada hondura. No se trata de una profundidad oscura e inextricable, sino la más difícil de lograr, la profundidad de formulación sencilla, la profundidad de la precisión y de la síntesis. La claridad en el discurso poético de Ida Vitale proviene de una serenidad atenta, que en lo formal desecha casi cualquier artificio, salvo esa insistencia en el hallazgo de giros y expresiones de apariencia novedosa que le señaló Guido Castillo con respecto a su primer libro y que, a nuestro parecer, no es tan frecuente como para resentir la calidad expresiva y, bien mirada, resulta muy menor y hasta tímida en relación a lo ensayado más tarde por otras poetas de su generación. Vitale emplea muy bien versos de "arte menor" ("en un sentido métrico"). Versos breves que conforman en general poemas también breves. Está dispuesta más a la densidad conceptual que potencia cada palabra de cada línea que a la tentación bastante frecuente de complejidad puramente verbal. Más allá del hecho de que se trata de un maduro y decantado tercer libro, impresiona igualmente su coherencia y concisión, la lucidez que lo alienta hasta el final, en un ejercicio reflexivo cuya formulación estética podría sustentarse en un sinnúmero de lecturas completamente asimiladas, invisibles en un primer proceso de aproximación a la obra.

R. C.

CAMPO (1896) es el primer libro de cuentos de Javier de Viana. Está compuesto por once relatos largos -«nouvelles»-. De ellos pudimos

encontrar publicación anterior para cuatro ("La trenza", "Ultima campaña", "Persecución" y "Teru-tero"). Por su parte, ocho de los once "El ceibal", "¡Por la causa!", "La vencedura", "La trenza", "En familia", "Persecución", "Los amores de Bentos Sagrera" y "Pájaro bobo", no solamente fueron utilizados como base para otros cuentos, sino que -en algunos casos- fueron convertidos en más de un nuevo relato, modificando estructura, nombres de personajes, etc. El caso más notorio es el de "En familia" que fue convertido en -por lo menos- cinco relatos diferentes, con títulos independientes. Para Heber Raviolo, "De los once cuentos de **Campo**, cinco (...) son cuadros de decadencia moral y material, con una cruda visión naturalista de personajes y ambientes. Decíamos que esos grandes temas se dan en Viana intímamente entrelazados. Eso se debe a que la sustancia que los nutre y los modela, les da una grandeza que, por momentos, aún hoy resulta insólita en nuestra literatura". Por su parte, para María Ester Cantonnet, a través de los cuentos reunidos en **Campo,** -parte de lo que ella define como el "primer período de su obra"- "Viana denuncia una subversión de valores y al hacerlo, trastorna la íntima conciencia de nuestra orientalidad, cuando esta pretende dormirse ignorando los problemas que afectan a nuestro hombre, a nuestra tierra".

A. B. L.

CANCION DE LOS PEQUEÑOS CIRCULOS Y DE LOS GRANDES HORIZONTES. Libro de poemas de Vicente Basso Maglio publicado en Montevideo en 1927. Hay una idea que atraviesa toda la **Canción...** y que nace de la observación de lo pasajero engañoso y lo durable valedero. Pero lo que interesa es de qué manera Basso Maglio, extremadamente confiado en el poder de las palabras, presenta ese conflicto, lo desenvuelve o lo complica. Todo preservando el misterio. Su universo lingüístico es el de las correspondencias. Correspondencias que, en su caso, se justifican por la referencia a un "Tú" ordenador. Pero ese "Tú", de clara raigambre judeo-cristiana, está inexorablemente contaminado por un "yo" activo, el del poeta, y es ahí donde Basso Maglio, al confundirse con el "Tú", cae -en una peripecia rara en la poesía uruguaya- en la encarnación de palabras que se convierten en

verdaderos auto-signos del escritor. "Por eso, repito en el fondo de mis cantos, las únicas imágenes verdaderas de mi vida", dice en la Introducción a los 47 poemas que componen el libro. Esas imágenes requieren del lector una gran sintonía, casi una complicidad perfecta, para provocar su efecto ético y estético. Alguna vez se intentó vincular la postura de Basso Maglio con lo que en su momento se dio en llamar "poesía pura". La apuesta que aparece en la **Canción...** está, sin embargo, demasiado ligada al simbolismo francés, aunque en el sesgo que le imprimió Mallarmé. Lo cierto es que más allá de esas palabras-claves que se repiten trabajosamente, por sus mejores textos transitan proposiciones, asertos, y un tono decididamente "intelectual" que configuran el encanto del libro. En el conjunto hay varios poemas que, para mi gusto, justifican el riesgo de la propuesta. Cito cuatro: "Canción de la hora de partir", "Viejo racimo", "Canción del marinero", "Aptitud constante".

S. P.

CANTO. Libro de poesías de Sara de Ibáñez. Publicado en Buenos Aires, por la Editorial Losada, en el año 1940. **Canto** significó un acontecimiento singular en el ámbito literario rioplatense: "no es posible dejar de ver que su libro será una fecha en la historia literaria americana" apuntó Jules Supervielle. El espaldarazo inicial corrió por cuenta de Pablo Neruda, que prologó el libro. El chileno vio en Sara de Ibáñez a un poeta que "recoge de Sor Juana Inés de la Cruz un depósito hasta ahora perdido: el del arrebato sometido al rigor; el del estremecimiento convertido en duradera espuma". Una sabiduría formal incomparable caracteriza a todas y cada una de las composiciones de **Canto**. El hábil manejo de las rimas, de los acentos, de combinaciones estróficas regulares, la perfección de liras y sonetos, el asombroso mundo de sus imágenes, contribuyen a hacer del libro una verdadera "fiesta del idioma" (Alejandro Paternain). Pero no es solo placer verbal y lujo metafórico la clave de **Canto**: el brillo y la perfección conllevan las más oscuras y estremecedoras significaciones. Para decirlo con palabras de Neruda: "Estructura y misterio, como dos líneas inalcanzables y gemelas, tejían de nuevo la vieja, temible y sangrienta rosa de la poesía".

E. F.

CANTO POPULAR (La música popular uruguaya y la poesía). En las últimas tres décadas los uruguayos asistimos al desarrollo y consolidación de lo que ha dado en llamarse "Música Popular Uruguaya" (MPU). Más o menos contemporáneos en su surgimiento de los movimientos similares que se constatan en el área iberoamericana (España, México, Cuba, Brasil, etc.) la MPU adquiere frente a ellos una particular significación por el alto número de participantes que convoca (compositores y letristas, intérpretes instrumentales y vocales) habida cuenta de los escasos e invariables tres millones de habitantes que el país posee, pero fundamentalmente por los importantes logros de realización alcanzados, que sustentan un renombre que bien pronto traspone las más distintas fronteras continentales. En un país sin música indígena, las configuraciones del siglo XIX de origen europeo y africano (las del "país musical", sur de Brasil y litoral argentino) se constituyen en la base tradicional "autóctona", que es una de las raíces de la MPU. En los años 60 del siglo XX, "las invasiones inglesas, las terceras" (al decir de Carlos Martins), fijan el otro gran punto de partida. De la misma manera como la música metropolitana del siglo XIX fue reelaborada conjuntamente con lo afro (particular incidencia de sus toques de tambor), la música británica y norteamericana sirven de modelo primario para un sector de jóvenes creadores, que sin ingenuidades mayores tratan de utilizar de ellas lo que necesitan y logran una expresión renovada e independiente. (Sería tonto suponer que estos procesos se realizan con la linealidad con la que se los relata, sobre todo el último, en la medida que la agresión cultural metropolitana está vigente). Pero lo importante es constatar que esas raíces principales enunciadas (que podrían a su vez especializarse: en la raíz folclórica por ejemplo hay una corriente "urbana" y una "rural") configuran la base, a veces común, de las vertientes operantes en la MPU, háblese de los cantores de la primera generación o de los grupos eléctricos de la ultísima. La canción, es decir un texto, sustentado en una melodía, vehiculizado por la voz humana en el canto y apoyado por un sustrato armónico, se constituyó en la forma expresiva más frecuentada por la MPU. La altísima mayoría de ellas, como señalara oportunamente Washington Benavides, pertenecen a la subdivisión de lo que los españoles han dado en llamar "canción de texto". Lo cual no es casualidad: desde los lejanos tiempos de la colonia, de la San Felipe y

Santiago, plaza fuerte y puerto sitiado, la existencia de un Bartolomé Hidalgo dio origen a lo que se llamó "el cantar con fundamento" y también "el cantar opinando". No en vano la primera denominación del estilo o movimiento fue de "Canto Popular Uruguayo" (y aunque hoy ha sido tácitamente revisada y se prefiere hablar de "Música Popular Uruguaya", reservando el primer rótulo para un sector de ella) y es constatable que la inmensa mayoría de la producción de la época se centra en la voz y en las palabras que ella conjura. La generación de los 70 surge, resurge, resiste y rescata sus orígenes a pesar de la total falta de libertad de expresión. La carencia hizo que justamente la expectativa de la ecuación creadores-público estuviera puesta en lo que expresaba, y sin duda la palabra es más directa que un acorde, aún en lo que esconde. Importó lo que se decía porque eran las entrelíneas de lo que no se podía decir. Pero las canciones fueron lo suficientemente "opacas" como para que no sólo se pasara a través de ellas, buscando el mensaje. Hubo en donde detenerse y hasta tal punto que se puede hablar de una poética propia. Prefigurada ya en los albores de los años sesenta por los mayores, los jóvenes aportaron la "fuerza" necesaria para que se construyera aún bajo la dictadura. Lo más importante que conjuntamente con las canciones cuyo valor estuvo dado por la fidelidad de espejamiento de la circunstancia (aún en forma elíptica), hubo otro territorio cuya relación con la realidad era de articulación mucho más trabajosa o más árida, pero en el que era advertible una preocupación estético-conceptual. Dialécticamente se había logrado superar la limitación, pero no se detuvieron en una acumulación alternativa y coyuntural, sino que lograron convertirla en un estilo y en una nueva forma de creatividad. El salto cualitativo se había dado. Esas "nuevas" canciones fueron construidas dejando de lado una hipotética posible máquina de confrontar texto y mundo real. Una buena cantidad de creadores actuaron como si de veras supieran que el arte es artificio y que aún partiendo de lo real, la obra dimensiona una suprarrealidad que es "otra", que tiene sus propias leyes y que puede llegar a ser autosuficiente. Así es que las canciones se diversifican en su manera de ser. Al modo clásico de comunicación por comprensión del discurso planteado (directo o metafórico), se agrega el de comprensión por acumulación. Con una sintaxis mínima como soporte se pasan los umbrales de la metáfora simple y se arriesga en segundas y terceras

articulaciones, mientras las palabras se yuxtaponen creando significado. los verbos se sustantivan, se eliminan las partículas, se experimenta con las concordancias genéricas. Se termina intuyendo que el no discurso formal es en verdad una forma válida de discurso conceptual y no se cae casi nunca en un experimentalismo estéril, por el contrario, como indicara Elbio Rodríguez Barilari, el discurso tradicional de la canción es el que se enriquece con un repertorio de posibilidades ahora admitidas y que hubieran sido insospechadas unos pocos años atrás. Es en este sentido que la colaboración que prestaron los poetas como proporcionadores de textos de canción, se volvió invalorable. No solamente los poemas "de libro" que fueron musicalizados sino también por la extensa producción específicamente dedicada, que un sector importante de ellos construyó. comprendiendo la circunstancia histórica y su exigencia. Munidos de un instrumental técnico mucho más sólido del que naturalmente poseían los jóvenes creadores provenientes de la música, resolvieron muchos de los problemas que en buena medida evitaron los paraguas y las pólvoras nuevamente descubiertas. Eso explica las etapas tan rápida y provechosamente quemadas, pero tan importante como la "tecnología" transmitida fue la actitud abierta con que la intercomunicación de generaciones y de géneros se pudo realizar. Salvando algunas escasas y bochornosas excepciones, poetas de trayectoria, con extensa y valiosa obra se sentaron a una misma mesa, con quienes muchas veces poseían su intuitiva potencialidad como único atributo. Y la potencialidad se convirtió en realidad de cosas concretas (canciones) absolutamente operativas y actuantes. Se había logrado cerrar el doble círculo. Por un lado la poesía recobraba sus orígenes y volvía a ser viabilizada por el canto, pero además lo culto iba a lo popular y de éste otra vez al comienzo, serpiente que mordiéndose la cola, simboliza el movimiento y también lo infinito. El odioso ejercicio de dar nombres: en la imposibilidad real de evidenciar un muestreo justificante (que incluiría el texto, como mínimo de cien canciones, y una casete de 300 minutos de duración) es de orden dar una lista también necesariamente parcial, de los principales creadores que hicieron posible el fenómeno anteriormente descripto. La lista trata de contemplar fundamentalmente la presencia de algunos de aquellos músicos que sobre textos propios o ajenos compusieron y/o interpretaron esas canciones: Bernardo Aguerre, Daniel Amaro, Carlos Benavides,

Jorge Bonaldi, Jorge Burgos, Horacio Buscaglia, Fernando Cabrera, Laura Canoura, Pajarito Canzani, Manuel Capella, José Carbajal, Washington Carrasco, Santiago Chalar, Ricardo Comba, Carlos da Silveira, Eduardo Darnauchans, Roberto Darwin, Juan José de Mello, Dino, Jorge Dipólito, Jorge do Prado, Pablo Estramín, Tabaré Etcheverry, Cristina Fernández, Carlos María Fosatti, Jorge Galemire, Abel García, Mariana García Vigil, Anselmo Grau, Nancy Guguich, Mayra Hugo, Mariana Ingold, Julio Julián, Eduardo Lagos, Larbanois-Carrero, Jorge Lazaroff, Aníbal López, Miguel López, Los Olimareños, Los Zucará, Walter Luzardo, Washington Luzardo, Daniel Magnone, Estela Magnone, Pacho Martínez, Leo Masliah, Eduardo Mateo, Silvia Meyer, Carlos Molina, Julio Mora, Numa Moraes, Gonzalo Moreira, Eduardo Nieves, Ruben Olivera, Yamandú Palacios, Víctor Pedemonte, Alberto Peyrou, Juan Peyrou, Cecilia Prato, Ruben Rada, Flavia Rippa, Gustavo Rippa, Osiris Rodríguez Castillos, Enrique Rodríguez Viera, Omar Romano, Jaime Roos, Aníbal Sampayo, Vera Sienra, Javier Silvera, Abel Soria, Eustaquio Sosa, Pippo Spera, Tacuruses, Luis Trochón, Mauricio Ubal, Urbano, Marcos Velázquez, Carlos Vicente, Daniel Viglietti, Yabor, Fernando Yáñez, Alfredo Zitarrosa. En cuanto a los letristas y/o poetas la tentativa lista debería estar encabezada por los nombres de Ruben Lena y Washington Benavides. Y luego tendrían que ordenarse los nombres de: Jorge Arbeleche, Nancy Bacelo, Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Agamenón Castrillón, Juan Cunha, Víctor Cunha, Sara de Ibáñez, Juana de Ibarbourou, Carlos de Mello, Enrique Estrázulas, Líber Falco, Hugo Giovanetti Viola, Víctor Lima, Carlos Maggi, Marco Maggi, Circe Maia, Humberto Megget, Carlos Molina, Lucio Muniz, Walter Ortiz y Ayala, Atilio Duncan Pérez ("Macunaima"), Jorge Rodríguez Benítez, Osiris Rodríguez Castillos, Marcos Velázquez, Idea Vilariño. En algunos casos los poemas fueron simplemente tomados de los libros, en otros fueron especialmente compuestos e incluso en algunas ocasiones los propios autores fueron sus intérpretes. Mención especial merecerían los nombres de dos cantautores, cuyas "letras" revisten un alto nivel poético que las singulariza: Eduardo Darnauchans y Fernando Cabrera.

V. C.

CAPITULO ORIENTAL. Historia de la literatura uruguaya publicada en fascículos semanales (44 y un índice general), entre 1968 y 1969. La colección integró un plan más vasto impulsado por el Centro Editor de América Latina (CEDAL), que en Buenos Aires publicó en esos años **Capítulo Universal** y **Capítulo Argentino.** La historia literaria uruguaya fue dirigida por tres intelectuales de la generación del 45: Carlos Real de Azúa, Carlos Martínez Moreno y Carlos Maggi. Sus atribuciones. además de escribir el mayor número de fascículos, consistieron en la revisión y adaptación de cada trabajo presentado. Sumados a su esfuerzo participa un amplio cuerpo de colaboradores, 20 en total, que podríamos dividir en tres grupos de acuerdo a su fecha de aparición en la vida intelectual: 1) los que comenzaron a trabajar en los años 40 (Ida Vitale. Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Washington Lockhart y Daniel Vidart). 2) Los que se inician en la década del 50 (Ruben Cotelo, Tabaré Freire, Mercedes Ramírez de Rossiello, Diego Pérez Pintos, Alberto Paganini y Eneida Sansone). 3) Los que, en su gran mayoría, emergen bajo el magisterio del 45 hacia los años 60 (Fernando Aínsa, Alejandro Paternain, Nelson Di Maggio, Enrique Fierro, Margarita Duprey y un caso atípico, el especialista en fútbol Franklin Morales). Nunca antes se había emprendido un proyecto sistemático como este, el único antecedente colectivo es la **Historia sintética de la literatura uruguaya**, plan de conferencias trazado en el centenario de la independencia política nacional, coordinado por Carlos Reyles. Pero su propia hechura provista de enfoques disímiles, con puntos de contacto entre una exposición y otra, con el análisis solo de algunas áreas de nuestra historia literaria, le restan la credibilidad y utilidad necesarias que sí pudo sustentar durante medio siglo el esfuerzo de Alberto Zum Felde, nuestro primer juez cultural (según difundida definición de Real de Azúa), a través de las tres ediciones de su **Proceso intelectual del Uruguay.** Todavía antes, Carlos Roxlo había intentado una **Historia crítica de la literatura uruguaya** en siete robustos tomos. Pero no logró más que una visión personalísima. indocumentada, poco fiable al fin, aunque posea varias referencias aprovechables. **Capítulo Oriental** surge ante la emergencia de una revalorización necesaria, proponiéndose (y lográndolo) el difícil equilibrio entre el rigor y la difusión popular. Las peculiaridades de cada

crítico deciden las diferencias de los enfoques, sujetas estas a las variables de formación y manejo de diversas disciplinas. Notorio ejemplo de estas condicionantes es la versátil disposición de Real de Azúa, atraído por la historia de las ideas, la sociología y la historia, en mucho mayor medida que cualquier otro integrante del equipo; a él le corresponde ocuparse de los períodos menos estudiados de nuestra historia cultural (las biografías, el panorama del pensamiento político, económico y social contemporáneo, los cronistas del siglo XIX). Los panoramas más ceñidos quedan en manos de otros especialistas, así como el abordaje particular de un autor (de Zorrilla de San Martín a Onetti). Es ostensible, asimismo, la uniformidad de criterios, pudiéndose identificar dos direcciones: por un lado cierta asepsia crítica atenúa las visiones polémicas o contrarias (una excepción parcial es el capítulo sobre Reyles escrito por Martínez Moreno). Por otro lado, la organización estructural de los materiales posee una introducción general que comprende, mínimamente, notas sinópticas del tiempo estudiado, y una exposición descriptiva de las características de la obra del escritor (o los rasgos comunes de un grupo de ellos), su estilo, sus temas. Este procedimiento deductivo encuentra su apoyatura en una diagramación que ciñe abundantes fotografías e ilustraciones (la mayoría de las últimas tomadas de **Marcha**); y contempla varios recuadros correlativos al estudio, donde se sitúan textos, opiniones sobre los autores, testimonios, cartas. La excesiva reiteración de los espacios en blanco desaprovecha la oportunidad de ampliar los trabajos o el material gráfico. Pese a la ecuanimidad de los juicios es notoria la preponderancia de la axiología del 45; así por ejemplo, el grupo del poeta Julio J. Casal y su revista **Alfar** es prácticamente ignorado, a Alfredo Mario Ferreiro se lo incluye como humorista pero no se lo menciona como poeta, la literatura del interior no se releva salvo que haya accedido a la corriente difusora de Montevideo. El libro que acompaña al fascículo pone en circulación obras importantes de nuestra historia literaria, así como antologías del cuento, poesía, ensayo y un preciso Diccionario de 100 autores. A fines de 1986 la editorial Banda Oriental emprendió su reedición prometiendo ajustes y revisiones, que en los números publicados hasta la fecha (mayo 1988), no pasan de mínimas adiciones y la supresión de los fascículos panorámicos 2 y 3, aunque promete nuevas entregas.

P. R.

CARAMURU (1848 ó 1850). Novela histórica de Alejandro Magariños Cervantes. Es cronológicamente la primera novela uruguaya, a pesar de que Hugo D. Barbagelata procura dar prioridad a **Los dos mayores rivales** o **Los dos amantes patriotas** (1856) y a **La guerra civil entre los incas** (1861), novelas de Manuel Luciano Acosta, alegando, sin sólido fundamento, que fueron escritas antes que **Caramurú** aunque publicadas después. La fecha de la primera edición de **Caramurú** es indecisa: hay válidos argumentos para sostener la existencia de una edición madrileña de 1848, aunque la primera edición conocida es de 1850. Los valores literarios de **Caramurú** no son descollantes. Su argumento, tremebundamente folletinesco, se ajusta a los cánones de un inconsistente romanticismo; sus personajes, provenientes de los mismos cánones, son falsos. Se valida documentalmente por ser la primera novela uruguaya y porque con ella su autor intentó crear -siguiendo las huellas del argentino Esteban Echevarría - una obra de fuerte raigambre nacional. [En un artículo reciente (**Anales** No 1, 1989) Virginia Cánova ha cuestionado su condición de "primera novela uruguaya" apostando en favor de **La estrella del sud. Memorias de un buen hombre** (1849) del mismo autor.]

A. S. V.

CARTA ESCRITA EN 1787 PARA LA ITALIA. José Manuel Pérez Castellano. Remitida, como todo parece indicarlo, a Benito Riva -profesor de latín en Córdoba, en 1787 residente en Italia- fue luego copiada por su autor, el Pbro. Pérez Castellano, con esmerada caligrafía en un voluminoso libraco que tituló **Caxon de sastre** ("destinado a recoger algunos papeles sueltos que tengo, y que tuviere en adelante, todos inconexos y desordenados"). Editada en cinco oportunidades (en 1912, en tres ocasiones durante 1968 y la última en 1987), en las cuatro primeras se alojan numerosos errores con respecto al manuscrito ológrafo lesionando a la sintaxis, omitiendo frases enteras, cambiando términos, fracturando sensiblemente a la estructura. El texto plantea la discusión -cada vez más renovada- sobre los orígenes de la literatura

uruguaya y por el estatuto mismo de la literatura. Aunque si se suman las páginas que sobre él se han escrito (de Alberto Zum Felde, Carlos Maggi y Angel Rama) estas no llegan a la decena, y además todos coinciden en que la **Carta (...)** no conforma un texto literario válido para fijar en él un punto de arranque. Fue el filólogo Vicente O. Cicalese quien, en 1987, retomó el debate con el ensayo **Montevideo y su primer escritor (...)**, donde insertó como epílogo una edición del texto depurado de casi todos los errores de transcripción que las anteriores adolecían. Cicalese demuestra la categoría literaria del mismo inventariando las lecturas de Pérez Castellano ((Horacio, Virgilio, Cervantes) y el diálogo que con estas voces se establece en la **Carta(...)**; bucea en su rico código lexical; exhuma las reglas jesuíticas de los estudios humanísticos (el **Ratio Studiorum Societatis Iesu**) en las que el autor aprendió "los preceptos generales sobre la elocución y el estilo, y los especiales acerca de los géneros menores como las cartas, las narraciones, las descripciones (...)" Porque el escrito es, precisamente, una narración con fuerte impronta descriptiva de Montevideo y sus alrededores (y aun de Minas), organizada en once apartados ("Agricultura", "Cría de ganados", "Pesca", "Población", "Policía", "Comercio", "Marina", "Tropas", "Milicias", "Tribunales", "Curatos y Beneficios"), donde articula saberes e informaciones que maneja con un español académico -y castizo- así como regional a la misma vez. Entre las meticulosas descripciones se intercalan ocurrencias, anécdotas mínimas (casi chismes), que matizan al discurso al tiempo que lo sobrecargan de fatigosas enumeraciones, reveladoras de un vasto conocimiento de su entorno como de sus dificultades para jerarquizar a los materiales narrados. Tales desprolijidades -que en su entusiasmo Cicalese disimuló- no obliteran el espacio fundacional que le corresponde a la **Carta (...)**, al menos hasta que no se encuentren, y se justifiquen, las propensiones ficcionales de escritos anteriores a esta.

P. R.

CARTEL. "Panorama mensual de literatura y arte". 10 números- formato tabloide, papel de diario- entre el 15/12/29 y el 15/3/31. Dirigida

por Julio Sigüenza y Alfredo Mario Ferreiro. Atractiva y moderna, con variadas columnas de opinión e información tituladas con mucha gracia y puntería, con grabados de Reneé Magariños, Melchor Méndez Magariños, José Cúneo, Barradas; polémica, irónica; esta revista es por el rigor y el ludismo con que está concebida, una propuesta excepcional en su tiempo. Síntoma de una etapa de revisión del vanguardismo, **Cartel** (Nº 1 y Nº 10) se declara "ni de izquierda ni de vanguardia" (Este deslinde de aguas es tal vez el epílogo de una discusión desarrollada fundamentalmente en **El Ideal** (1926 a 1928), donde en más de una oportunidad aparece la izquierda identificada con la vanguardia). Ante el caos de las propuestas renovadoras, en la columna "Brújulas locas" (Nº 1) hacen un llamado a que "todos los inspirados por el sentido de la belleza corrijan su tablero de comando espiritual". Hay varios indicios de las oscilaciones características de toda etapa de transición. En el Nº 3, bajo el título de "Marcha" Martínez Albin realiza una reivindicación de lo clásico cargada de imágenes ultraístas. En el Nº 2 encontramos una inteligente, humorística, futurista defensa de A. M. Ferreiro del "arte nuevo" ("El entrecasa en el arte") donde entre otras cosas se afirma "Ahora se muestra lo que antes se tuvo por ejercicio preparatorio. Ahora se da para afuera lo que antes se guardó celosamente..." y un texto de E. Oribe ("Deambulatorio") donde se propone "una poesía de secretos y de pudor delicado, que se defienda, como una virgen, semi desnuda, frente a los hombres..." Para terminar con el "Axioma": "Todas las desnudeces son horribles y antiartísticas en poesía". Otro elemento importante que la distingue del conjunto de revistas de la época y la coloca en situación de antecedente de algunas reivindicaciones de intelectuales de la década del 40, es la conciencia manifiesta de la importancia de la función depuradora e intermediadora de la crítica. A partir del Nº 5 el subtítulo de la revista será: "Panorama mensual de literatura, arte y polémica". En la columna "Shots" explican la incorporación: "... solo deseamos, con nuestra actitud, justificar la necesidad, harto sentida, de renovación del ambiente librando a la vez, a nuestra publicación, de convertirse en una "antología" más de las muchas que con el nombre de revistas aparecen entre nosotros". Atenta a la plástica, pero principalmente preocupada por lo literario y especialmente por la poesía, **Cartel** cuenta entre sus colaboradores a Francisco Espínola, Fernán Silva Valdés, Luisa Luisi, Homero

Martínez Albin, Angel Aller, Juvenal Ortiz Saralegui, Nicolás Fusco Sansone, Juan Cunha, Emilio Oribe, Esther de Cáceres, Julio J. Casal, María E. Muñoz, Jesualdo Sosa, Emilio Frugoni, Gervasio Guillot Muñoz, Carlos Sabat Ercasty. Pueden servir de ejemplo del "espíritu" con que está concebida el sutil texto "Una carta de Jaime L. Morenza. Busca y captura del gaucho Espínola" (Nº 4), su atención a la elaboración del "Proceso intelectual" de Alberto Zum Felde, sus ataques a la Comisión del Centenario, su reivindicación de la obra de Luis Giordano. También es posible encontrar un interés adicional en el rastreo de la presencia de Alfredo Mario Ferreiro en la elaboración total de la revista y en muchos de sus artículos no firmados.

C. B.

CASA VACIA.(1983) Primera novela de Mercedes Rein. Desarrolla, básicamente, la historia de una familia constituida en torno al eje de la pareja Juan Antonio-Rosario. El marco espacio/tiempo es impreciso, no obstante un primer núcleo permite identificar a un Uruguay de la crisis (primero Montevideo como espacio fundacional) vagamente trazado, donde atenuadas discusiones políticas enfrentan a las generaciones, donde acecha la represión y no se retacean referencias a una "conspiración internacional" en un discurso mimético de la paranoia reaccionaria de las últimas décadas. En este contexto se suceden e intercalan diversas historias de los integrantes de la familia (principalmente Fermín, Virginia, Enriqueta), narradas con un empleo caleidoscópico de visiones y voces narrativas, con una enfática recurrencia al diálogo al que Rein sabe dominar. La novela -como lo ha señalado Alicia Migdal- no configura una alegoría, tampoco es una narración realista pura. Muchas veces la realidad se esfuma y da lugar a una zona ambigua que oscila entre lo fantástico y lo mágico, la misma comarca que ya estaba presente en algunos cuentos de **Zoologismos** (1967). **Casa vacía** se estructura en nueve partes, las cinco primeras con un número variable de subdivisiones que se concentran principalmente en el núcleo montevideano. El segundo

gran núcleo del relato se desarrolla en el balneario Aguas Blancas, mítico y onettiano espacio que tiene como centro de interés un parador y su extraña poseedora. La mayoría de los personajes, de nítida factura chejoviana, cargan sus desdichas y frustraciones en un tiempo que les hostiliza. Son derrotados, obtienen pequeños triunfos, evolucionan sin perder sus perfiles característicos. Muchos de ellos reviven en **Bocas de tormenta**, tal vez segundo paso de una nueva saga narrativa en la literatura uruguaya.

P. R.

CAUSA DE BUENA MUERTE de Mario Delgado Aparaín. La primera edición apareció en 1982 y contiene 12 cuentos. Una segunda edición, que agregó cuatro relatos, está fechada a fines de 1988. Pueden buscarse, en principio, algunos caracteres cohesionantes del conjunto de las historias, que justifiquen su reunión: un ámbito fronterizo, ya sea geográfico o social; la ausencia de descripciones; la presencia de los límites: la muerte, la guerra, el tiempo, y su violación; la ruptura de la sintaxis narrativa y la rotación de los puntos de vista; la dialéctica entre la oralidad y la escritura; las creencias populares y la magia de ese mundo. La invención de un espacio de frontera, San José de las Cañas, fundado en el relato más importante de los 12 primitivos, "Sangre sepia", abre cauce a los riesgos de la transgresión y sin duda a su necesidad. La muerte, aunque inevitable para Lautaro en "Cuando Lautaro se murió flor", o Peixoto en "Causa de buena muerte", no evita su reaparición, su vuelta al mundo de los que pueden oírlos. Con otra proyección, el Nicasio de "La olvidada venganza del derrotado" encarna en su"resurrección" la venganza de un pueblo-raza sometido al saqueo. Imposible obviar la mención al grupo de cuentos de negros que construye los límites de una marginación que es también frontera: violada para restituir la justicia en "Y así nace un pambelé y no desaparece"; para dar vuelta el tiempo en "Cuento para madres negras"; o reconocida desde la dignidad de una comunidad violentada, en el cuento que da título al libro. En este cuento, el cambio en el punto de vista (hay cuatro perspectivas del mismo acontecimiento) advierte de las diferentes dimensiones que tiene el mundo, perceptibles de acuerdo a distintos saberes y cosmovisiones.

Predomina la manifestación mítico-oral que se impregna de creencias maravillosas con las que el narrador puede mimetizarse o acusar a la distancia. Esta trasmutación traza separaciones e impide reconocer mecánicamente el mundo de referencia, confiriendo una marcada autonomía al universo literario de Delgado y evitando la estática alegoría (este fenómeno se ve de manera ejemplar en "Sangre sepia" y en la posterior novela **La balada de Jonhy Sosa**). Las fronteras del coraje se ponen a prueba no solo en una aventura de contrabandistas, traición y muerte incluidas ("La línea de la noche"): también están presentes cuando la muerte se reúne con la guerra. La violencia del último cuento de la primera edición, "El hombre de los colores", donde Camila es violada y Arlindo Mucúm golpeado por no querer ir a la guerra de los farrapos, augura dos excelentes relatos agregados en la segunda edición: "Los perros no dejan dormir a nadie" y "Herido de guerra". En el primero, el capitán León Piedras, que se hizo el muerto en Masoller ("en tiempos de paz había visto hacer cosas peores y (...) no veía por qué razón se iba a privar de hacer una menor en medio de una guerra terminada"); y el peluquero Hernán Jara del segundo cuento, que se niega a venerar a su padre, un caudillo partidario, encarnan el tajo de la herida que separa la falsa faz heroica de las inexplicables guerras civiles, de las miserias humanas que son la contracara de esas mascaradas. Finalmente merece ser citado "El espectáculo del destino", la historia de Orestes Frates "nacido del remolino", un excepcional cuento agregado también en la segunda edición. Un tenso clima lírico atraviesa todo el libro. No nace de las estampas descriptivas, que escasean, ni del desborde de honduras subjetivas. Crece con el misterio, con la elusión, con la resignación ante lo inapelable y sobre todo con la alegría y el dolor de un parto: el de un mundo menos cruel.

O. B.

CENTRO INTERNACIONAL DE ESTUDIOS SOCIALES. El "Centro Internacional" (así se lo llamaba comúnmente) es la más importante de las manifestaciones culturales de origen popular creadas en el Uruguay. Frente al Club Católico, propiciado por la Curia de Montevideo, o el Ateneo del Uruguay (después "de Montevideo") de los univer-

sitarios progresistas e independientes, el Centro Internacional de Estudios Sociales fue fundado en 1898 por un grupo de obreros y artesanos sastres, y se convirtió en el centro de irradiación de las ideas revolucionarias extremistas durante veinte años. Junto a los cafés literarios de la época del 900, el Centro Internacional agrupaba el nuevo tipo de intelectual autodidacta, a menudo de extracción popular, imbuido de ideas anarquistas. Si bien es cierto que el Centro hacía una propaganda sistemática favorable al anarquismo, entonces muy difundido, especialmente en el movimiento obrero, donde alienta la creación de la FORU (Federación Obrera Regional Uruguaya) en el año 1905, asimismo cumplía amplias y específicas funciones en el ambiente intelectual y literario. Era una sala de conferencias muy activa, y por allí desfilaron Florencio Sánchez (que en 1901 leyó en el local sus "Cartas de un flojo"), Ernesto Herrera, Roberto de las Carreras, Rafael Barret, Angel Falco, Leoncio Lasso de la Vega, junto a otros también anarquistas aunque extranjeros, como Pietro Gori, Julio R. Barcos, Pascual Guaglianone, Alberto Ghiraldo o Rodolfo González Pacheco. También fueron escuchados los socialistas como Emilio Frugoni, Alvaro Armando Vasseur, junto al italiano Enrico Ferri, el francés Jean Jaurès, y los argentinos José Ingenieros, Juan B. Justo y Alfredo L. Palacios. El Centro mantuvo una prensa activa, pues dispuso de un periódico, **Tribuna Proletaria** ("todos para el pueblo y por el pueblo") entre 1900 y 1907, que en una segunda época entre 1909 y 1924 se llamará **El surco**; también de una "revista mensual de sociología y letras" denominada **En marcha**, que aparece entre 1906 y 1907. El Centro tuvo durante dos decadas una actividad constante, y en buena parte era un centro de espectáculos, del tipo de recitales poéticos y de representaciones teatrales, que atraían a los militantes obreros y los intelectuales, junto a sus familiares, iniciando una tradición cultural importante en Montevideo. El conjunto filodramático "Amor y vida", de asociados y asociadas del Centro, a partir de 1907 representa obras de Ibsen, Sánchez, Zamacois, González Pacheco, Bellán, etc. Estas representaciones se llevaban asimismo a los locales sindicales de los barrios de Montevideo o de las ciudades del interior. Sin tratarse de organismos dependientes del Centro, en el mismo tuvieron su sede numerosas revistas literarias y de ideas, o actuaron conjuntos teatrales de aficionados que representaban piezas de tipo social. De

acuerdo al gusto de la época se celebraban polémicas sobre el tema religioso, las cuestiones científicas, los asuntos de actualidad, etc., invitándose a escritores o dirigentes de otras tendencias.

C. R.

CHARAMUSCAS (1892). Primer libro de cuentos de Benjamín Fernández y Medina. De los 16 cuentos que incluye, 9 son de tema campesino; 5, de tema ciudadano y en 2, la acción se ubica en pequeños pueblos del interior. Escritos cuando el autor tenía menos de 20 años de edad, evidencian la mano de un narrador inmaduro. Muchos de ellos, sin embargo, muestran, dentro de su tono menor, destacables cualidades en lo que se refiere a la creación de situaciones y personajes; trasmiten con eficacia aspectos de la vida uruguaya -campesina y ciudadana- del siglo XIX; poseen ágil andadura narrativa y revelan en su autor dotes de observador atento y perspicaz. Todo esto hace que esos 16 cuentos se lean sin esfuerzo y con agrado. **Charamuscas** y **Cuentos del pago** (1893), segundo libro de cuentos del autor, fijan las bases del «criollismo narrativo». Ambos libros, cuya intencionalidad creadora es bien precisa, tienen carácter fundacional. A través de los 30 cuentos que integran ambos libros, Benjamín Fernández y Medina, gran descubridor de temas, personajes y situaciones, abrió un amplio abanico de motivos que fueron luego explorados esplendorosamente por los continuadores de la citada narrativa.

A. S. V.

CIELITOS Y DIALOGOS PATRIOTICOS (1812 a 1822) de Bartolomé Hidalgo. Primeramente trasmitidos oralmente o publicados en hojas sueltas, luego recogidos en antologías **La Lira Argentina**, 1824; **El Parnaso Oriental**, 1835-37. La discusión referente a la atribución de los «Cielitos» no se ha clausurado. Los «cielitos» son composiciones, para cantar y bailar, en cuartetas de rima asonante o consonante en el segundo y cuarto verso. El metro es el tradicional octosílabo que, al decir de Ayestarán, "corre con la fluidez de la palabra cotidiana pero con la gracia del canto. El primer verso de las estrofas pares comienza por (a

veces sólo contiene) la palabra "cielo" o "cielito" generalmente seguida de un genitivo. El segundo verso en los más viejos cielitos era una frase exclamativa que comenzaba por la interjección ¡Ay! y seguía por los sustantivos señalados acompañados de otra formulación genitiva: "Cielito de los mancarrones ¡Ay! Cielito de los potrillos...". Con el correr del tiempo Hidalgo fue enriqueciendo el primer verso de las estrofas pares: "Cielito, cielo que sí... Allá va cielo y más cielo... Cielito, digo que sí.. Cielito, digo que no... Cielito y otra vez cielo... y digo cielo, y más cielo. " En cuanto al segundo verso, condicionado por necesidades de la rima, Hidalgo, a veces lo construye omitiendo la repetición tradicional: "Cielito, cielo que sí,/La sangre amigo corría/A juntarse con el agua/Que del arroyo salía". Los dos a veces los tres, versos finales concentran toda la intención y sentido de las cuartetas pares: "Allá vá cielo y más cielo,/ Cielo de los liberales,/Que atropellan como tigres/Al dejar los pajonales" //"Cielito digo que no,/No embrome amigo Fernando/Si la patria ha de ser libre/Para que anda reculando". A partir del "Cielito patriótico" que compuso un gaucho para cantar la acción de Maipú (1818), de atribución segura para Rela y dudosa para Praderio, los «cielitos» se enriquecen con fórmulas de apertura y remate que debieran ser considerados de máxima importancia para elucidar problemas de atribución. Con respecto a los «Diálogos» que podrían haber surgido como derivados de las viejas payadas gauchescas, siguen como éstas un preciso esquema ritual. Hidalgo, creador del género, supo extraer todas las posibilidades de un enfrentamiento coloquial (a veces con matices dramáticos) que permite fragmentar los relatos extensos por oportunas interrupciones, considerar un mismo asunto desde dos puntos de vista y también lograr el acercamiento a los personajes que sugieren las tonalidades confesionales. El tercer personaje de los diálogos que aparecerá formalmente constituido a partir de Ascasubi y que adquirirá pleno desarrollo en la obra de Lussich, está ya insinuado en el "Nuevo Diálogo Patriótico" de Hidalgo al apelar Chano a cierto personaje del entorno: "Tomá ese pingo. Mariano,/Y con el vayo amarillo/Caminá y acollarálo". (v. 18-20). «Cielitos y Diálogos» sirven el propósito primordial y confeso de Hidalgo de "cantar verdades" en el lenguaje coloquial y llano de los paisanos, apenas diferente del lenguaje coloquial ciudadano, pero con la entonación peculiar de los hombres del campo y cuya adopción por parte

de un poeta cultor del neoclasicismo en boga, supone en sí misma una actitud de rebeldía. Son poesía popular inspirada en los más altos ideales artiguistas: libertad, fraternidad, unión americanista, respeto por el ser humano, cualquiera sea su condición social... "En ellos, regocijado o altanero; en valor esperanzado o entristecida añoranza canta el pueblo" (Zavala Muniz Homenaje. de la Cámara de senadores, sesión de 11 de junio de 1946). Contemporáneos y muy cercanos al tipo de hombre al que el poeta prestó su voz, los «Cielitos y diálogos» de Hidalgo no son sólo manifestaciones de la decisión, del coraje, del amor a la patria y del culto y sentido de la amistad de los paisanos orientales, sino también rescate apasionado y apasionante de un modo de sentir la vida, de aceptar el destino y de cumplir la vocación de libertad.

E. S.

CIEN AÑOS DE RAROS (1966). En el centenario de la publicación de **Los Cantos de Maldoror** de Isidoro Ducasse, Angel Rama compila una antología de textos desde Lautreamont a Tomás De Mattos. La selección se comprende dentro de un plan general de antologías en la colección "Aquí" de la editorial Arca; así los volúmenes de cuentos uruguayos se llaman: **Montevideo, gentes y lugares** (1965), **La mitad del amor, contada por seis mujeres** (1965) y **La Otra mitad del amor, contada por ocho hombres** (con prólogo de Armonía Sommers) (1969). La "línea secreta" que "en los últimos 25 años (...) forma, sino una escuela, una tendencia, -minoritaria-, de la literatura nacional", intenta ser definida por Rama no en contraposición franca y abierta al realismo, sino por algunas propiedades: "desprenderse de las leyes de la causalidad, (...) (acusar) ingredientes insólitos emparentados con las formas oníricas, operar con provocativa libertad". Los "raros", según célebre rótulo que hechó a andar Rubén Darío, no lo son sólo por su literatura, sino también por sus instituciones, sus peripecias biográficas, las formas de su muerte, aunque como señala Angel Rama varios manejan "dos pedales creativos". Dos de ellos formaron "El Consistorio del Gay saber" (Horacio Quiroga y Federico Ferrando); muchos circularon en forma casi secreta durante años o fueron ignorados o incomprendidos por la crítica dominante de su tiempo (caso de Felisberto Hernández), o

su obra fue discretamente desdeñada (como la de L. S. Garini); algunos fueron causantes del escándalo o del asombro, sirva de ejemplo la obra de Armonía Somers y su crudo tratamiento de lo sexual. Cierto es que tantos otros se vieron amparados o favorecidos por el movimiento editorial y crítico de los años 60, en los que el prologuista del volumen tiene papel fundamental, se trata de María I. Silva Vila, M. Di Giorgio, Gley Eyherabide, Mercedes Rein, Héctor Massa, Luis Campodónico y Jorge Sclavo. Una apuesta arriesgada lleva a Rama a incluir a Tomás De Mattos cuando todavía era mucho (o todo) lo que se podía perder de un adolescente de 18 años. Pero la obra posterior del joven escritor confirma que no se corrieron riesgos.

P. R.

CIRCULO Y CUADRADO. Revista fundada y dirigida por Joaquín Torres García. Publicó desde mayo de 1936 a setiembre de 1938 siete números de aparición no regular pero cuya cadencia es aproximadamente la de una publicación trianual. En diciembre de 1943, después de un hiato de cinco años se publicó una entrega triple (Nº 8, 9 y 10) que es la última de la revista. En su primer número se presenta como "Segunda época de **Cercle et Carré**. Fundada en París (Para el moderno movimiento constructivista)" aunque Torres, en su artículo de primera página indica que su objetivo no puede ser el mismo que el de aquella publicación pero sí debe estar animada por el mismo espíritu combativo contra un arte naturalista y en pro de un arte estructurado. Es significativo que Torres conserve no solo el nombre sino el mismo logotipo y la misma fisonomía gráfica de su antecesora subrayando una continuidad hasta física que de hecho había sido rota cuando la revista parisina, cuyo redactor era Michel Seuphor y en la que figuraba Torres como administrador, elimina en su tercer y último número toda referencia a este. Ese interés en afirmar la continuidad se explica porque de ese modo Torres entiende reivindicar sus derechos sobre una empresa de la que se sentía principal creador y también quizá, porque le importaba que en su patria se reconocieran sus credenciales de animador de primera línea de la vanguardia europea. La revista, muy ilustrada, sobre todo con reproducciones en pequeña dimensión de obras de artistas próximos a Torres en los primeros años de su

regreso al Uruguay, contiene también un ingente material escrito que en su mayor parte es redactado por Torres García. Escriben también otros pintores de su entorno (Carmelo de Arzadún, Amalia Nieto, Héctor Ragni, Rosa Acle, etc.) y excepcionalmente algún autor nacional (en los primeros siete números apenas si aparecen fragmentos brevísimos de Cipriano Santiago Vitureira y del siquiatra Alfredo Cáceres). Abundan en cambio las transcripciones de artículos, extractos o cartas de artistas europeos y también de críticos, poetas o músicos vinculados a determinadas orientaciones de la vanguardia (Mondrian, Ozenfant, Huidobro, Gorin, Varese, Van Doesburg, Vantongerloo). En el último (triple) número, que corresponde a un nuevo momento de la prédica y la docencia de Torres se renueva el aporte tanto gráfico como escrito. Se reproducen obras de varios de los que serán los más conspicuos discípulos del maestro (Gonzalo Fonseca, Horacio y Augusto Torres, Francisco Matto, J. Uruguay Alpuy etc.). También colaboran algunos escritores o críticos, en particular Guido Castillo que será desde ese momento y sobre todo en la revista **Removedor** el más talentoso (y belicoso) defensor del arte y la enseñanza de Torres García.

J. F.

CLIMA. Revista cultural publicada en Montevideo (Nº. 1, julio 1950; Nº. 2/3, octubre-diciembre 1950), fue dirigida por Raúl Artagaveytia, contando a la vez con tres redactores: Homero Fariña, José Carlos Alvarez y Hans Platschek. Como todas las revistas culturales del período, ignora el contexto político y social al que pertenece, preocupándose decididamente por el arte. Así alterna una óptima presentación gráfica (una reproducción de Klee en la carátula, fotografías de cuadros de Kandinsky, Torres García, Vicente Martín, Miguel A. Pareja, Manuel Espínola Gómez, etc.) con trabajos de críticos nacionales y extranjeros sobre artes plásticas (Platschek, Guillermo de Torre, Julio E. Payró). En pocas publicaciones de entonces salvo las inaugurales especializadas el cine fue abordado con amplitud y rigor como aquí lo hacen José Carlos Alvarez, Giselda Zani y Antonio Grompone. Tampoco la música fue desdeñada, por el contrario contó con valiosos aportes de Lauro Ayes-

tarán, Juan R. Grezzi y Casto Canel. Una evidente inclinación hacia el arte europeo en las áreas antedichas se desvía hacia lo nacional en literatura, publicándose un poema de Ida Vitale (presentado por M. Flores Mora), breves comentarios de libros, un trabajo de Cipriano Vitureira sobre Drumond de Andrade y el primer texto de una escritora desconocida, **La mujer desnuda**, de Armonía Somers (de la que hicieron separata). La sola inserción de esta novela capital justifica la validez de **Clima**, le asegura un lugar en la historia de la literatura.

P. R.

CLINAMEN. Revista cultural prioritariamente dedicada a la literatura y en menor medida a la filosofía, la historia y la pintura. Alcanzó cinco números entre marzo de 1947 y junio de 1948, su valiosa colección (no obstante su corta vida) es el punto de partida del núcleo intelectual "urbano" de la generación del 45. Allí escribieron sus primeras notas Angel Rama e Ida Vitale (quienes integraron el consejo de dirección junto a Manuel A. Claps y Víctor Bacchetta que se retira en el Nº. 3, estos dedicados a la filosofía). Allí publicaron poemas Idea (así firmaba entonces), Amanda Berenguer, Ida Vitale, Jorge Medina Vidal y un poeta maduro: Juan Cunha. Allí aparecieron relatos de Mario Arregui, Angel Rama y José E. Etcheverry. Allí ejercieron la crítica los dos inminentes rivales (Rama y Rodríguez Monegal), junto a José Pedro Díaz, Idea Vilariño (oculta además tras los seudónimos Elena Rojas y Ola O. Fabre). Si exceptuamos a Cunha, Gervasio Guillot Muñoz, Casto Canel, Pereira Rodríguez y la dominante plástica de Torres García, **Clinamen** es la expresión de un núcleo joven que busca su perfil, en implícito antagonismo con los policromáticos lineamientos de las escasas publicaciones circulantes (**Alfar, Revista Nacional**). Las fuentes y preocupaciones del grupo atienden al movimiento cultural europeo de posguerra, con mayor amplitud hacia lo francés (el casi ubicuo Sartre, Gide, Camus, Malraux, Eluard); la filosofía alemana (Husserl, Jaspers); apenas la cultura latinoamericana (Alfonso Reyes, Santiago Davobe, Macedonio Fernández). En el ámbito de la literatura nacional optan por atender los libros de los más jóvenes (Sarandy Cabrera, Idea, Orfila Bardesio) aunque no olvidan a Líber Falco o a Juan Parra del Riego, de cuya poesía concluye Idea

Vilariño: "para nuestra generación no sirve". La fractura del grupo llevará a Rodríguez Monegal, Vilariño y Claps a fundar **Número** en 1949; Rama (junto a Carlos Maggi procedente de la revista juvenil **Apex**) formará la editorial **Fábula** y en 1953 comenzará a colaborar en **Entregas de la Licorne**; y aquellos que aún no lo hacían, escribirán tarde o temprano en la página literaria de **Marcha**.

P. R.

COLECCION DE POESIAS URUGUAYAS por Víctor Arreguine, 1895. Su aparición inminente ("De hoy a mañana...") fue anunciada en el Nº 1 de la **Revista de Literatura y Ciencias Sociales** que dirigía, entre otros, Rodó, el 5 de marzo de 1895. En el prólogo Arreguine dejó constancia: "Agotado hace ya mucho tiempo el **Album de poesías** del ilustre doctor don Alejandro Magariños Cervantes..."; y marcó las influencias que, a su juicio, operaron sobre las distintas generaciones de poetas en nuestro país: los clásicos, un romanticismo exaltado, el "erotismo triste" de Bécquer y Heine; y "a la hora presente (...) una como anarquía sin modelos fijos ni tendencias manifiestas a la emancipación". La antología de Arreguine se abre -cuándo no- con Francisco Acuña de Figueroa y prosigue con A. Magariños Cervantes y Juan Zorrilla de San Martín "los tres poetas mayores de la República" según afirmación del compilador. En un orden difícil de explicar se mezclan algunos primitivos como Bartolomé Hidalgo, Manuel de Araúcho y Bernardo P. Berro con la primera generación romántica: Adolfo Berro, Juan Carlos Gómez, Melchor Pacheco y Obes (la extensa e interesante nota introductoria a sus poemas promedia el libro). Y ocupan la mayor parte del volumen las restantes generaciones románticas, de figuras opacas y versos olvidables.Estas tendrán su culminación con los jóvenes de la antología de Magariños: Roxlo y Zorrilla (a quienes se incorpora José G. del Busto) ahora ya poetas consagrados, especialmente Zorrilla de quien Arreguine recoge los mejores fragmentos de su poema **Tabaré.** Tal vez el mérito mayor de esta antología sea la inclusión de dos jóvenes que, aunque enlazados todavía con el romanticismo, auguraban esa estética "sin modelos fijos, ni tendencias". Más, Roberto de las Carreras, de quien se incluyen fragmentos de su singular libro **Al lector** de 1894,

segundo de su producción poética, en el que con ironía inédita se sacude el lastre de su anterior **Poesía**. Menos, la jovencita María Eugenia Vaz Ferreira a quien Arreguine permite debutar en su libro con su "Monólogo", poema recitado en 1894 en el Club Católico de Montevideo, y tres poemas más que no fueron recogidos sino hasta sus **Poesías completas.** Balance y liquidación del romanticismo (el del siglo XIX y sus generaciones) esta **Colección...** marca el límite que hacia el 900 separó una poesía con funciones subalternas (civil o de circunstancia) de una nueva estética: "Recién ahora, de ahora en adelante, se podrá esperar de ellos (los escritores) y exigírseles, obras más originales y más bellas".

O. B.

COSAS DEL OLIMPO (Mdeo., 1896). Con el seudónimo «Un pintor de brocha gorda», el destacado autor Eduardo Gordon (1836-1881) estructura esta pieza farsesco satírica de denuncia de la corrupción política, de la tiranía impuesta por fraude electoral, preñada de alusiones epocales que hoy pasan inadvertidas. Es un significativo exponente del género a fines del siglo XIX, con un encuadre mitológico que contrasta con el tono irreverente propio de la sátira. Júpiter y sus ministros (todos ellos dioses) deciden celebrar elecciones nacionales y eligen a Momo, el Miedo y el Terror como tribunal del sufragio. Desterradas la Justicia, la Paz y la Libertad ("Que calle mi pueblo / y en paz vivirá", dice Júpiter en la Esc. 8 del Cuadro I), en el final de la pieza la Opinión es la única en marcharse indignada ante el candombe-bacanal en el que participa la propia Oposición. La Vergüenza cruza la escena una única vez, muda y cubriéndose el rostro.

G. Mz.

CRITICA EN MARCHA, Ensayos sobre literatura latinoamericana (1979) Jorge Ruffinelli. Cuatro Libros han tendido una mirada sinóptica sobre la literatura uruguaya desde los 30 a los años 60: **Literatura uruguaya del medio siglo**, de Emir Rodríguez Monegal; **La generación crítica**, de Angel Rama; **Literatura uruguaya siglo XX**, de

Mario Benedetti y **Crítica en marcha**, de Ruffinelli, en sus dos ediciones mexicanas de 1979 y 1982, lo cual -dictadura mediante- ha entorpecido su circulación en el Uruguay. Todos ellos tienen su origen común en la crítica literaria ejercida desde el periodismo, la mayoría aparecidos en el semanario **Marcha**. El título del volumen de Ruffinelli representa, en su primera dirección semántica, una forma de homenaje y reconocimiento a la publicación periódica. Al mismo tiempo designa a los marcos de su producción, situados en "un tiempo de posibilidades, de crisis, de esperanzas" (1967-1973), aunque algunos textos son posteriores a la fecha terminal. Y, finalmente, enuncia la naturaleza textual: "cuaderno de notas", "escritura a veces placentera, a veces informe, que se reescribirá después". Escritura "en marcha", y desde la marcha, de una literatura que era necesario examinar para la lectura urgente. Pero también el discurso re-descubierto, leído a instancias de reediciones, o de nuevos aportes documentales, o de aniversarios. Estos son los casos de los artículos (porque eso son casi todos) a propósito de Quiroga, Ferrando, César Vallejo, Amorim, Sara de Ibáñez, Javier de Viana, Espínola, José Hernández, etc. Escritura en el tiempo y sobre el tiempo que admite la incorporación de cinco entrevistas (a Borges, Monterroso, Fernando Alegría, Skármeta y Juana de Ibarbourou), género en el que siempre demostró omnicomprensión lectora, "olfato" para el hallazgo de la confesión sabrosa, amplitud para el dibujo ético y artístico del entrevistado. Ruffinelli ha sido, lo sigue siendo, el único crítico "militante" que en el Uruguay practicó el reportaje a un escritor, como un ejercicio sistemático cuyos aciertos quedan testimoniados en la recopilación de ellos en el libro **Palabras en orden**. Separados los que aquí ingresan, los artículos totalizan 38, y sólo una docena de ellos dedicados a las letras uruguayas. Aunque aplique a su trabajo una pluralidad de perspectivas teóricas (rudimentos psicologistas y antopológicos, como en "Onetti en busca del origen perdido"), siempre desemboca en un análisis del texto en su práctica social. Tal dirección retoma el magisterio de Angel Rama, si bien el continuador se descarga sobre el libro o la trayectoria de un autor y no tanto en el "panorama". Vistos en conjunto, los artículos pagan un inevitable tributo a los años de la pre-dictadura, en su voluntad de denuncia, en la explicitación de los contenidos ideológicos visibles y las circunstancias que los norman. Completa esa

perspectiva un afán corroborativo de las intenciones del autor asediado con las tensiones de su obra ("Notas sobre Larsen", "Paco Espínola, un buceador de almas", por ejemplo); la indagación en las peripecias de los actantes -cuando de relatos se trata- a la búsqueda de lo que llama "estructura vivencial" del relato. Pero la literatura, en tanto expediente social, no agota a las lecturas en sus contextos. "El escritor comprometido con su tiempo y su país y su literatura", constituye la opción por un modelo que Ruffinelli emplea para desenmascarar a "las infamias de la inteligencia burguesa". Esta tendencia guía a su trabajo crítico, que a partir de 1974 -cuando en México se incorpora al ámbito académico- prolongará en el libro monográfico (sobre Nicolás Guillén, sobre Azuela) y en el ensayo aliviado de los cerrojos periodísticos.

P. R.

CRONICA DE UN CRIMEN. Novela de Justino Zavala Muniz publicada en 1926, y considerada por lo general como la más representativa de sus obras. En ella se narra la historia de Florencio Amaral, apodado "El Carancho", asesino convicto en dos ocasiones. La historia se inicia con el retorno del protagonista a su tierra natal, luego de purgar su primer crimen con varios años de cárcel. A partir de esa situación, la novela describe la resistencia de "El Carancho" a adaptarse a la mísera vida que le ofrece la región, hasta que las circunstancias lo envuelven en la concepción y demorada puesta en marcha de un nuevo homicidio. Exhibiendo una depurada técnica narrativa, Zavala consigue graduar inteligentemente el desarrollo de los acontecimientos, logrando un primer climax en el pasaje que narra la ejecución del asesinato y su verdadera culminación en la secuencia del interrogatorio. Por esta sola virtud, la **Crónica** de Zavala resistiría una severa comparación con los mejores ejemplos del género policial, si no se sumaran a ésta otras calificaciones literarias: el admirable trazado de los personajes principales, en especial del protagonista y sus dos cómplices, Franco y "El Mellao"; la verosimilitud de los diálogos y situaciones; el permanente interés narrativo. Debido a su temperamento eminentemente poético, Zavala consigue desvanecer la sordidez de la historia de la constante y vívida presencia del paisaje bucólico. El interés de la obra no se agota en lo meramente

literario, sin embargo. Mediante oportunas acotaciones (formuladas a menudo en el diálogo de los personajes), el autor proyecta en la contradictoria personalidad de "El Carancho" y los hombres que lo secundan, las condiciones determinantes de su medio social. Tanto el criminal como su crimen encuentran su última explicación en la naturaleza de una sociedad organizada sobre bases económicas distorsionantes.

H. Co.

CUADERNOS DE GRANALDEA. Revista cultural que aparece, con periodicidad irregular, entre diciembre de 1980 y diciembre de 1983. Sus seis números se inscriben en los años finales de la dictadura militar, durante un período de libertades cercenadas, censura y represión, pero a la vez en un proceso de muy lenta y gradual apertura en el que las publicaciones periódicas -de diversa naturaleza- comienzan a multiplicarse. Como se señala en el Nº. 1, en una brevísima presentación, los **Cuadernos** pretenden abordar "la problemática cultural y literaria", apostando "al hombre concreto y sufriente con el que caminamos esta jornada del Cono Sur". Fueron varios los redactores responsables de **Cuadernos de Granaldea**: Yahro Sosa (Nº. 1), Rodolfo Levin (Nos. 2, 3 y 4) y Juan Adolfo Bertoni (Nos. 5 y 6). En el equipo de redacción, más o menos estable, figuraron entre otros Elder Silva, Enrique Martínez Larrachea, Francisco Lussich y Alejandro Michelena. A este último corresponden algunas notas polémicas e incisivas, a veces firmadas con seudónimo, destinadas a denunciar el páramo cultural en que se encontraba el país y sus consecuencias adyacentes. En algunas entregas se intentan revaloraciones o rescates de un discreto olvido de poetas de generaciones anteriores como Beltrán Martínez y Saúl Pérez Gadea.Aunque en sus páginas aparecen colaboraciones de Marosa di Giorgio, Gley Eyherabide, Rolando Faget y Ricardo Prieto, la mayor parte de los poemas y cuentos pertenecen a colaboradores más jóvenes (Roberto Mascaró, Rafael Courtoisie) incluidos los propios responsables de la revista. Algunos reportajes (a Ruben Lena, Eduardo Darnauchans, Leo Masliah, Coriún Aharonián) muestra el interés por la denominada "música popular" o música a secas. De literatura extranjera sólo

se dan a conocer a escritores argentinos (Héctor Tizón, Guillermo Boido). Un número especial recoge los cuentos y poemas que ganaron el concurso literario convocado por la Asociación Cristiana de Jóvenes en 1980.

W. P.

CUADERNOS DE MARCHA. Publicación de carácter mensual en formato revista, editada en su primera época por el semanario **Marcha**. Estuvo dedicada entonces de modo preferente a los temas de actualidad política, a reflexiones ideológicas, al análisis de eventos internacionales de significación, a efectuar aproximaciones reflexivas a la conflictiva realidad nacional de fines de los años sesenta y principios de los setenta. En lo estrictamente literario, fueron pocas las entregas exclusivamente destinadas a ese fin; entre ellas se destacaron -siempre en ese período inicial, que fue de mayo de 1967 hasta 1973- los dos volúmenes dedicados a rememorar la trayectoria de José Enrique Rodó, con abordajes al ensayista por parte de Roberto Ibáñez, Carlos Real de Azúa, Eugenio Petit Muñoz, el mexicano Leopoldo Zea, Arturo Ardao, Washington Lockchart y Luis Gil Salguero. Hubo también un **Cuaderno** referido a la literatura gauchesca, que incluyó trabajos de Daniel Vidart, Angel Rama y Lauro Ayestarán, y otro dedicado a homenajear al poeta español Antonio Machado, en el cual colaboraron Esther de Cáceres, José Pedro Díaz, Jesualdo, Ruben Yáñez, los ya nombrados Ardao e Ibáñez. **Cuadernos de Marcha** tuvo una segunda época, en México, durante el exilio allí del Dr. Carlos Quijano director de **Marcha**, la que se extendió del 77 al 84. Desde 1985 a la fecha, los **Cuadernos** vienen desplegando una estructura ya no de "dossier" acerca de un tema específico como antes, sino un decidido encare revisteril, con áreas dedicadas a diferentes temáticas. En lo literario han aparecido allí desde análisis abarcadores de la situación cultural uruguaya hasta críticas sobre libros recientes, de polémicas puntuales e intergeneracionales a ensayos en torno a la generalidad de la cultura. Entre los colaboradores de este reciente tramo se encuentran, entre los más asiduos y persistentes, los poetas y críticos Hugo Achugar y Jorge Castro Vega.

A. Mi.

CUADERNOS DE MERCEDES. "Publicación literaria periódica" aparecida en la ciudad de Mercedes entre abril de 1963 y junio de 1965, llegó a editar seis números. El Nº. 5 consistió en el libro de poemas **Piel y ceniza** de Lucio Muniz. Sus directores, Washington Lockhart y Ana V. Mondada, son los colaboradores más activos, el primero con un relato y dos trabajos documentales:"José Mármol en Mercedes" (Nº. 2) y" Florencio Sánchez en Mercedes" (nos. 3, 4, 6); mientras que Mondada escribe cuentos y poemas. Los vínculos de esta revista con **Asir** -antecedente inmediato en el espacio y en el tiempo- en primera instancia obedecen a la ubicación geográfica y la presencia de Lockhart, integrante del grupo precedente y figura de vasta trayectoria intelectual. A esto se suma una terminante apelación a constituirse en "medio expresivo y de vinculación literaria de todo el Interior" (Nº. 2, p. 5); la persecución de "una verdad que se nos figura esencial" y "una profunda voluntad de cumplirse espiritualmente", coincidencias de propósitos y tónica con **Asir**, la que proclamaba ya en el Nº. 1 "una actitud abierta ante las solicitaciones más apremiantes del espíritu". Y no solo esa línea espiritualista se hereda del cercano modelo, también la apremiante generosidad que los lleva a abrir sus páginas a una múltiple lista de colaboradores y, en evidente desmedro de la calidad, a reiterar la experiencia de la "página del estudiante" en los números finales. Un abundante material poético, de muy despareja factura, cuenta con textos de Jorge Medina Vidal, Iván Kmaid, Saúl Ibargoyen, Ruben Yacovsky, Enrique Elissalde y Luis A. Varela, junto a los mercedarios: Sonia Cervetti, Leonel Rey, etc. Pueden encontrarse relatos de los inéditos Elena Romero, Carlos Saratsola o de los ya conocidos Ariel Méndez y María Amelia D. de Guerra; como también una guía -cada número más completa- de revistas y publicaciones recientes de ambas márgenes del Plata.

P.R.

CUADERNOS JULIO HERRERA Y REISSIG. Fundado en 1948, comenzó siendo una publicación periódica con las características de una revista por su formato y diagramación. Es una de sus peculiaridades de esta primera época la inclusión de "poemas autografiados", esto es,

ediciones de poemas de puño y letra de su autor. Esta característica desaparece en la segunda época. En el número 1, entre otros textos, aparecen poemas de Julio Herrera y Reissig, Antonio Machado y Rafael Alberti. Otros números dan cuenta de diversos intercambios culturales con autores de otras partes de América y de Europa (por ejemplo, en el número 17 se ilustra un encuentro de "Intercambio cultural uruguayo-chileno". Luego de la primera y segunda serie de la publicación (números 1 al 6 y números 7 y 8 respectivamente) la publicación se separa en "Ejemplares" (esto es: la revista propiamente dicha), "Libros" (generalmente volumenes unitarios de poesía, aunque más tarde se incluyen en esta categoría antologías y selecciones de varios autores, y "En prosa" que incluye ensayos, en general sobre materia poética. En la primera época -desde su fundación- la publicación, que luego se convierte virtualmente en un sello editorial, es dirigida por Juvenal Ortiz Saralegui y Arsinoe Moratorio y en la segunda época, luego del fallecimiento de Juvenal Ortiz Saralegui en el año 1959 la dirección es exclusivamente de Arsinoe Moratorio. En los primeros números aparecen colaboradores como Sara de Ibáñez, Alvaro Figueredo, Felipe Novoa, Julio J. Casal, Juana de Ibarbourou, etc. El material que apareció en las diversas series, además de vasto, es diverso en cuanto a la calidad y en cuanto a la presentación. Hay volúmenes que alcanzan las cien páginas y otros apenas unas pocas hojas, que más bien parecerían adscribirse a las dimensiones de "plaquettes". En cuanto a los autores que aparecieron bajo el virtual sello editorial "Cuadernos Julio Herrera y Reissig" son numerosísimos: entre los muchos extranjeros podemos destacar la aparición de **Siete Poemas** del cubano-español Eugenio Florit (Año 12 Nº 6 de 1960), **Casi Milagro** de la argentina María Elena Walsh (Nº 57 de la serie 1958) y **Zariacruxis o Preludio de la Agonía** del venezolano Rafael Chalbaud Lange. Entre los muchos autores nacionales se cuentan Vicente Basso Maglio, con una **Antología Poética** (Nº 53 de 1958), Alba Roballo con **Canto a la tierra perdida** (Nº 66 de 1958) y el propio fundador de la colección en más de una oportunidad. Entre las muestras o antologías pueden destacarse **Doce poetas chilenos**, muestra de Antonio de Undurraga (Nº 65 de 1958) y **Diez poetas Norteamericanos** de A. A. Roggiano y Julián Palley (de 1956).

R. C.

CUADERNOS URUGUAYOS. Denominada por sus fundadores "Revista Generacional para Poesía",apareció un solo número en diciembre de 1958. Dirigieron la publicación los entonces poetas treintañeros Pablo Aurelio Chiarelli, Jorge Medina Vidal y Cecilio Peña. En la "Presentación" se explica que el vínculo que reúne a los iniciadores de la revista es un "motivo generacional" y "una razón de ser en poesía". Esto "no implica", se agrega, "coincidencias doctrinarias", con lo cual queda establecido "un sentido de valoración amplio y desinteresado" del mismo modo que quedan descartados los "exclusivismos estéticos". Estas líneas programáticas, demasiado generales, permiten dar cabida, en el número único de **Cuadernos uruguayos**, a poemas diversos, algunos de cuyos autores, incluidos los tres directores de la revista, habrán de tener un eco mayor en los años siguientes, como Rúben Yacovski y fundamentalmente Circe Maia. El género narrativo está representado por un breve cuento de Silvia Lago y la ensayística muestra algunos interesantes aportes de escritores maduros como José Pereira Rodríguez y Gervasio Guillot Muñoz, este último fallecido dos años antes y considerado por los jóvenes directores de **Cuadernos uruguayos** como "una de las primeras figuras de nuestra literatura". Un poema del brasileño Vinicius de Moraes, en su versión original y traducido por Cipriano S. Vitureira, es la significativa contribución del extranjero.

W. P.

CUENTOS DE AMOR DE LOCURA Y DE MUERTE es la pieza fundamental de la bibliografía quiroguiana. Manuel Gálvez, fundador de la Cooperativa Editorial Buenos Aires pidió a Quiroga una antología de sus cuentos para proveer la segunda entrega de la empresa que se había lanzado al mercado con la edición de **Ciudad** de Baldomero Fernández Moreno. Corría el año 1917. El escritor salteño, radicado en la Argentina tenía en su haber un desastre inical, **Los arrecifes de coral** (1901), un éxito relativo; **El crimen del otro** (1904) y aproximadamente cien cuentos publicados en la revista **Caras y Caretas** con cuyas retribuciones había apuntalado su magra subsistencia durante trece años. Si consideramos que la última obra de Quiroga aparecería dieciocho años después, en

1935, **Cuentos de amor de locura y de muerte** marca la mitad de la carrera del escritor, punto a partir del cual, una antología personal permite sistematizar lo ya escrito y diseñar las líneas confirmadas de la obra futura. A más de setenta años de su aparición, podemos asegurar que con **Cuentos de amor de locura y de muerte**, Quiroga hizo una creación dentro de su propia creación en la que, con rigor selectivo dio una visión totalizadora de su obra organizándola con una estructura casi geométrica. La diagramación del conjunto atiende a los textos en una triple perspectiva: tema, ambientación y extensión. El tomo incluye quince relatos. Se inicia con "Una estación de amor" y se cierra con "La meningitis y su sombra", relatos de mediano aliento, de más de veinte páginas cada uno El primero aborda en tono de tragedia cotidiana la degradación del amor El último es una historia sentimental en la que el amor, nacido en el delirio de una meningitis llega a realizarse y a instalarse domésticamente en la realidad. Los doce cuentos que los separan muestran un claro propósito de delimitar zonas de creación. "El solitario", "La muerte de Isolda", "La gallina degollada", "Los buques suicidantes" y "El almohadón de pluma" responden al gusto por lo extraordinario y lo escalofriante. En este punto, es conveniente precisar que la influencia de Edgar Poe sobre Quiroga, influencia reconocida por él y siempre recordada por la crítica, importa no tanto por la apropiación de temas sino por la adopción de esa voluntad de rigor y por la apuesta a favor del equilibrio y del diseño en el arte de la composición que ambos escritores comparten. El segundo grupo de narraciones está integrado por "A la deriva", "La insolación", "El alambre de púa", "Los Mensú", "Yaguaí", "Los pescadores de vigas" y "La miel silvestre". Con la irrupción del tema chaqueño y misionero Quiroga impone al lector la impía ley de la naturaleza que castiga siempre al infractor. Fuera de estas dos series queda "Nuestro primer cigarro", excepcional por la materia autobiográfica de la etapa salteña. Es sabido que Quiroga exigió que en el título no se pusiera la coma que la buena sintaxis pide entre las frases adjetivas «de amor» y «de locura». En esa exigencia se jugó, no un capricho, sino un designio creador. El autor concibió su antología como una unidad en la que, sin embargo, es posible discernir -amor, locura y muerte como tres manifestaciones de una misma entidad. Con el título así planteado el narrador delimita un universo no-real, sino estético regido por una reversibilidad que hace

intercambiables los tres términos. En esta antología que, ya dijimos es una verdadera creación dentro de otra creación el título da el tono unificante a todo lo que en ella se contará. Un tono hiperestésico, escalofriante y violento. Una última precisión sobre este extraordinario libro se refiere al ordenamiento que Quiroga dio a los sustantivos en el título, pero se puede hacer extensiva a la obra total del cuentista. Creemos que en Horacio Quiroga hay un fino analista del sentimiento amoroso capaz de hacer tanto la disección del "flirt" como juego, hasta la de la devastación de las criaturas por una pasión. El escritor sintió la preminencia del tema amor sobre los de locura y muerte. En efecto, aún en los cuentos catalogados como de horror, -"La gallina degollada" y el magnífico "El almohadón de pluma" el análisis del amor desplaza sutilmente el efecto de todos los artilugios del espanto. En cuanto a la locura, ese fue sin duda uno de los pretiles que con más destreza recorrió Horacio Quiroga. Pensamos que el tema de la muerte tan manido por los críticos biografistas es menos relevante y que en general está tratado como la mera consecuencia de la aplicación de la ley del monte sobre el hombre que la infringe. La presencia creadora de Quiroga, inteligente, cuidadosa y calculadora, (la Literatura es cuestión de efectos, dijo con sabiduría Poe), es notoria en **Cuentos de amor de locura y de muerte**, libro que setenta y dos años después es más moderno de lo que lo fuera en 1917.

M. R.

CUENTOS. De Francisco Espínola. Publicado en 1961 por la Universidad de la República, este volumen recopila y amplía los dos libros de cuentos publicados anteriormente por el autor: **Raza ciega** (1926) y **El rapto y otros cuentos** (1960). En total son 17 relatos, muchos de los cuales figuran entre los mejores que pueden exhibir la literatura uruguaya. Del conjunto hay apenas tres que, por distintas razones, pueden ser considerados inferiores a la media literaria del volumen: "Yerra" y "Visita de duelo", por ser y parecer, más que cuentos, simples viñetas pintorescas; "Las ratas", por no estar bien redondeado como narración, ni establecer la mejor correspondencia entre su anécdota y la obvia proposición de su trascendencia. Cada uno de los catorce cuentos

restantes, constituye en cambio una unidad lograda e indivisible, un pequeño solar en el que la imaginación creadora ha operado con tino e inspiración. Con excepción de esa deliciosa isla narrativa que se llama "El milagro del Hermano Simplicio" (solo vinculada a los otros cuentos por el nexo del Carnaval y cierto humor apuntalado con la inocencia), los cuentos se apoyan en una realidad concreta, casi siempre campera. Pero ese es el pretexto; de inmediato comparece la fantasía y hace de las suyas. Espínola tiene un extraordinario olfato para reconocer los rasgos temperamentales de nuestros hombres y mujeres del campo, pero (a diferencia de Morosoli, que hizo de ello su fuerza y su coherencia) no se limita a redimir los cuentos que la realidad va coleccionando, no se ciñe al simple rescate de anécdotas que esa misma realidad le brinda primitivamente estructuradas. Por el contrario, es evidente que Espínola extrae, del muestrario de realidades disponibles, más características que peripecias, más tendencias que anécdotas propiamente dichas. En todo caso reestructura los episodios, infundiendo a los personajes un ritmo ("Rancho en la noche" es quizá el ejemplo más ilustrativo) que inexorablemente empuja todo dato real hasta colocarlo en la órbita de la fantasía. Zum Felde escribió alguna vez que "en los cuentos de **Raza ciega** no se trata ya de caracteres, sino de almas, es decir, de lo esencial y lo abismal del hombre". Hoy todos los cuentos de Espínola -y no solo los de aquel libro inicial- tienden a confirmar aquel dictamen. En relatos tan logrados como "Rodríguez", "Qué lástima" o "Los cinco", lo extraordinario es el juego, el enfrentamiento, la dinámica de las almas.

M. B.

CUENTOS. Bajo este título se reúnen algunos de los relatos que Pedro Figari escribiera en París, entre los últimos meses de 1927 y los primeros del 28. Reunidos por su autor en un conjunto -que él mismo dudaba en calificar como de "relatos"-, estuvo a punto de entrar en imprenta pero nunca llegó a concretarse su publicación en vida del creador de **Historia Kiria**. La selección que en definitiva se editó, fue realizada tres décadas después por Angel Rama -en ediciones Fábula-, reiterándose bajo el sello de Arca en 1965 y 1968. Los diez relatos van antecedidos de un prólogo de Rama, y se acompañan con dibujos ilustrativos del propio Figari. Como el crítico mencionado bien apunta, es inevitable asociar estos

textos a la dimensión creativa más conocida y popular de Figari, sus pinturas; su origen fue la misma nostalgia parisién por el país, con personajes comunes de nuestro campo mirados con distanciamiento, con detenimiento en detalles costumbristas, con la presencia del tema de la pena de muerte que tanto preocupara al autor en una etapa anterior. Más que cuentos son apuntes narrativos de tono lírico, donde no faltan lo caricaturesco, la ironía, cierto humor (ni más ni menos que en su pintura, aunque sin esa altura artística).

A. Mi.

CUENTOS COMPLETOS. Entre 1933 y 1978, Juan Carlos Onetti publicó 19 cuentos, cuatro «nouvelles» y dos (o tres) fragmentos de novela. La edición más completa de esa parte de su obra es, hasta la fecha, la de Ediciones Corregidor Buenos Aires, 1976, 384 pp., con un prólogo de Jorge Ruffinelli. Esa edición recoge 22 de esos trabajos sin hacer distinciones entre cuento y «nouvelle». Con posterioridad, Onetti publicó dos cuentos, "El perro tendrá su día" (1976) y "Presencia" (1978), ausentes por lo tanto de la edición. Otro texto, "Las Mellizas" publicado por la revista argentina **Crisis** en 1973, no fue tampoco recogido por Ruffinelli. Estos cuarenta y cinco años de creación de cuentos y «nouvelles» (que se solapa con su ingente tarea de novelista) tolera ser dividida en dos grandes períodos, cuya línea divisoria sería 1949, fecha de publicación de "La casa en la arena", un relato desgajado de la novela **La vida breve** (1950), donde aparece por primera vez uno de sus personajes claves, Diaz Grey. Onetti es uno de esos escritores que se maneja con idéntica soltura en el cuento y la novela, y si bien en algunos de sus cuentos primeros ("Avenida de Mayo", "El obstáculo", "El posible Baldi"), es posible rastrear vacilaciones y hasta defectos de construcción, en todos se advierte la presencia de un creador perseguido por algunos temas obsesivos: la imposibilidad de comunicación última entre los seres, la inevitable corrupción de la pureza juvenil, sobre todo en las muchachas, el sexo, la amenaza ominosa del doble, el antagonismo entre jóvenes y viejos, la soledad como último destino. "Un sueño realizado" (1941) ha sido considerado por la crítica como el primer gran cuento de Onetti. En él, una mujer contrata a un grupo de actores para que representen una escena en la que ella asumirá uno de los papeles. La

repetición mecánica de la escena, que a su vez calca un sueño de la mujer, provocará la repetición geométrica del sueño. Tan sólo al final, los actores (y el lector) sabrán que el sueño incluía la muerte de la mujer. "Bienvenido, Bob" (1944) entrelaza dos o tres de esas ya mencionadas obsesiones de Onetti, en particular la sorda lucha entre jóvenes y viejos. Un hombre maduro, el Narrador, cuenta con morosa delectación la degradación de un joven que, años atrás, destruyó el proyectado casamiento entre su hermana y el Narrador, ya entonces un hombre maduro y, por lo tanto, corrompido. Ahora, en el café que ambos frecuentan, el Narrador ve en Bob su propia imagen, deformada en el espejo del tiempo, se observa, envejecer y emporcarse, consuma su venganza: "nadie amó a mujer alguna con la fuerza con que yo amo su ruindad, su definitiva manera de estar hundido en la sucia vida de los hombres". El primero de los cuentos decididamente sanmarianos es "El Album" (1953), un cuento admirable donde una relación amorosa construida por el narrador, Jorge Malabia, sobre la base de que las historias de viajes que su compañera le cuenta son mera ficción, se desmorona cuando el muchacho descubre en un álbum olvidado por la mujer que todo era cierto, que nada era inventado, que todo, paradójicamente, era una estafa. "El infierno tan temido" (1957) ha sido considerado por los críticos de Onetti como su obra maestra en el género. A partir de una situación que en manos de un escritor de menor talla hubiera conducido al melodrama, Onetti ha sido capaz aquí, en efecto, de construir un relato implacable, de conducir a su lector a través de los dédalos del horror, para abandonarlo finalmente a su suerte, aturdido y deslumbrado, a la salida de un túnel infernal. La historia puede ser interpretada como la venganza de una mujer despechada, que envía al ex marido fotos suyas en piezas de hotel, desnuda en compañía de hombres siempre distintos. La última la envía a la hija del hombre, "segura esta vez de acertar en lo que Risso tenía de más vulnerable". El hombre, entonces, se suicida. Risso -creemos entender- está expiando no una culpa concreta (la de haber abandonado a la mujer, la de haberse negado a comprender su inexpresable y aberrante prueba de amor, o la apenas sugerida responsabilidad en la muerte de su primera mujer), sino una culpa mucho más antigua: la del género humano todo. En el prólogo a esta edición, Ruffinelli anota lo siguiente: "Si en el comienzo de su actividad literaria, en los primeros cuentos, todavía podía

advertirse la indecisión formal, casi no la hubo en cuanto a temas y motivos: estos crecieron y al cabo de los años encontraron formas perfectas en las que calzar una visión cada vez más profunda e incanjeable de la realidad. Esa que hoy hace reconocible su narrativa y que, compártanse o no sus preocupaciones, compártase o no su peculiar sensibilidad, es una de las más auténticas de la literatura contemporánea".

O. P. G.

D

DELMIRA. Eros y Thánatos aparecen signando la vida de la poetisa, cuyo misterio es recreado por Milton Schinca en un intento de ahondar las claves de esa vida que es un enigma para sí misma ("Vivo entre zonas difusas") y esa muerte que el autor postula como una casi elección, a modo de suicidio indirecto. Hay un sutil manejo del tiempo: por un lado, la superposición de escenas varias, a manera de "flashes" (alusivos y elusivos, pues a la vez iluminan e intensifican el misterio, en diálogos de la protagonista con distintos personajes que incidieron en su destino, sus padres en particular y su educación represiva sobreprotectora), y por otro, el diálogo que mantiene con el marido el día de su muerte. Delmira aparece disociada en dos actrices, recurso bien aprovechado dramáticamente en función del doble juego de tiempos instalado en escena, y que parece aludir -aunque no en forma esquemática- a la dualidad que encierra todo ser humano, entre yo social y yo íntimo ("O tal vez, simplemente estoy viva: ¿hay locura mayor?"). El personaje, a oscuras, va intuyendo una cierta autorrevelación interior que, aunque mesurado, conforma un acto de rebeldía: "Me da vergüenza la cordura. Es una traición". En un envolvente clima poético y diálogos polisémicos acordes con el tema que trata, el autor traza una propuesta de Delmira Agustini a un nivel de calidad inusual dentro de las recreaciones

biográficas, que constituyen una temática recurrida por nuestro teatro actual. La obra fue estrenada en 1986 por la Comedia Nacional.

G.Mz.

DESLINDE.- 16 números entre agosto de 1956 y junio de 1961. Esta revista con aspecto de semanario -por su falta de tapas, su tamaño y la composición de sus artículos- surge de la voluntad de "deslindar" -el título es un claro homenaje a Alfonso Reyes- un espacio cultural que se quiere comprometido pero que rechaza toda sujeción partidaria. Su identidad problemática va adquiriendo cuerpo en editoriales y artículos que más que precisar los contenidos de una propuesta suman rechazos y aspiraciones a través de los cuales se pretende establecer los límites de una postura. Entre ellos encontramos: una muy anarquista desconfianza hacia el Estado y su incidencia en la cultura, una apuesta -demasiado genérica- por un humanismo antibelicista, el reiterado rechazo de esquemas interpretativos marxistas, la exasperada defensa de la libertad del escritor, la preocupación -más teórica que llevada a la práctica- por hallar la ecuación que conjugue la apertura al mundo con una conciencia de ser latinoamericana. Esta posición es reforzada por la presencia recurrente de algunos nombres: ante todo Albert Camus, y también Octavio Paz, Ernesto Sábato, Guillermo de Torre, Norman Mailer, por nombrar algunos muy conocidos. Dentro de su encuadre cosmopolita es muy relevante la preocupación por la cultura española, originada evidentemente por la presencia de Benito Milla y José Carmona Blanco- ambos uruguayo/españoles- en la dirección de la revista. Decididamente antifranquistas, sus artículos son denuncia y exploración -muchas veces apasionada- de la realidad de España. Hay notas extensas, informadas, inteligentes del Redactor Responsable (B. Milla) sobre "La novela española actual", A. Machado, Pío Baroja, Ramón J. Sender, entre otros; valiosos trabajos de críticos españoles (por ejemplo uno de Juan Goytisolo sobre Larra) y creaciones de narradores de actualidad. J. Carmona Blanco también aborda a lo español, pero tiene a su cargo fundamentalmente la sección teatral en la que realiza entrevistas "a personalidades relevantes de nuestro teatro" (Alberto Candeau, Atahualpa del Cioppo, José Estruch, Enrique Guarnero, Margarita Xirgú), comentarios de

espectáculos y ensayos sobre los problemas del teatro nacional. El Grupo de Redacción se completa con Emilio Ucar, quien es el responsable de reseñar -con solvencia a pesar de apreciaciones discutibles- la poesía uruguaya; y Ernesto Maya (h), de colaboración más espaciada y diletante. A este equipo se sumarán, también con muy buen nivel, Hugo García Robles (música y folklore) y Nelson di Maggio (artes plásticas). En el cuarto número la revista inaugura un suplemento que en forma intermitente publicará poemas de E. Ucar, Juan Cunha, Saúl Ibargoyen Islas o narraciones de Mario Arregui, Benito Milla, Angel Rama, entre otros.

C. B.

DESPEDIDA A LAS NIEBLAS (1939) de Beltrán Martínez. "Con una madera y un dibujo de L. Castellanos Balparda". Fue editado en los Talleres "Stella" de Casto Canel y Juan Cunha, la misma imprenta que pocos días después publicó la primera edición de **El Pozo**. Precisamente Onetti, desde su novísima sección "Artes y letras" de **Marcha**, saludó a este libro como a uno de los pocos intentos que despegaban de la mediocridad reinante: "Abre de manera vigorosa una seria esperanza para nuestra poesía", afirmó (Nº. 26, 15/XII/1939). El volumen lleva un poema-prólogo de Carlos Alberto Garibaldi ("Beltrán, habitante del sur") y se divide en dos secciones: "Despedida a las nieblas" con 20 poemas y "Exilio" con cinco textos. Tanto Emir Rodríguez Monegal como Alejandro Paternain coinciden en ver a Líber Falco y Beltrán Martínez como a un binomio en cuyos textos comulgan el hombre y sus problemas cotidianos. "En ambos -subraya Paternain- (aparece) un mundo directo en el decir, una expresión que huye sistemáticamente de la retórica, de la forma, del ritmo consagrado". Una mayor coherencia poética se hace perceptible en el primer libro de Martínez que en el segundo (**Los pasos por la estrella**, 1957), en el que, no obstante, muchos poemas adquieren una mayor madurez en su dicción, en sus imágenes, en su lenguaje. En **Despedida a las nieblas** el gran tema del hombre enfrentado al universo se encara sin un tono "trascendente",

donde la noche, el cielo, el mar y el canto se integran a las vicisitudes emotivas del yo lírico.

P. R.

DESTABANDA. Sólo dos números, cada uno con formato propio pero ambos con escasas páginas y parecido esfuerzo artesanal, fueron publicados a fines de 1977 y en 1979, en medio del páramo cultural uruguayo de esos años. Autodenominada "Revista Cultural del Río de la Plata", es Mario Alberto Aiello (poeta y editor) quien figura como Director-Redactor Responsable. Los poemas y cuentos (casi todos apenas recordables) de autores jóvenes que recogen sus páginas cohabitan con notas que buscan rescatar a escritores olvidados (Rogelio Navarro, Judith Almassi) u homenajear a muertos recientes (el poeta argentino Juan L. Ortiz). El proyecto que formulan sus responsables es nostálgico del 45, puede ser calificado como "vitalista" y su declarada intención fue de actuar como "punta de tacuara penetrante, fermento activo catalizador de las búsquedas de un presente de aislamiento, falta de incentivos, cerrazón de campanario, mediocridad". Más que en sus editoriales, esa postura se traduce en notas significativas que aparecen en el Nº 2 como "¿Una generación perdida?" de Alberto María Triangullare y la que firma su alter ego Alejandro Michelena ("Sobre Revistas Literarias y otras tristezas"), cuya presencia parece decisiva en la orientación de la revista y la enlaza en una suerte de continuidad con precedentes (**Nexo**) y posteriores (**Cuadernos de Granaldea**).

W. P.

DETRAS DEL ROJO. Sylvia Lago muestra en esta colección de relatos publicada en 1967, las recurrencias y obsesiones de su narrativa. Los mitos de esa época, vagamente esbozados en el epígrafe de Píndaro que inaugura uno de sus cuentos: "...navegamos todos juntos sobre un océano de oro hacia una engañadora costa" son asumidos como claves de nuestra perplejidad más uruguaya; espejismos nutridos principal, y no exclusivamente, por raíces de clase. El desenmascaramiento de la imagen paterna, los tributos "para él, para papá", encubridores de la represión familiar,

ocupan el ensueño de "No esa clase de ninfas", por ejemplo. Lago, adscripta a la generación del 60 pero como nunca vinculable a Benedetti y a las preocupaciones de la generación anterior, desarrolla su firme y depurada prosa a través de instancias amorosas subordinadas al eterno tema de la frustración, del "ni contigo ni sin ti" presente en el relato "Las estaciones"; parodia a cancilleres y burgueses en "Casi el Olimpo" y construye anhelantes pesadillas tropicales como la de "Los peces rojos". Con su habitual pulso narrativo, este mundo se yergue hacia regiones inefables que despiertan ecos del inmediatamente anterior cuento: "Los días dorados de la Señora Pieldediamante" y anticipa las angustias centrales de "El corazón de la noche", colección de relatos muy posterior (1987).

L. M.

DIEZ RELATOS Y UN EPILOGO. Antología de cuentos con un postfacio de Armonía Somers, publicada en 1979. Se trata de una muestra ampliamente representativa, en rigor la única, que apareció promediando la dictadura, donde se relevan textos de escritores no "impuestos" y aun afectados por el corte gravísimo que significó el golpe de Estado de 1973. Los que ya habían publicado en libro (Héctor Galmés, Miguel A. Campodónico, Ruben Loza Aguerrebere, Milton Fornaro, Enrique Estrázulas, Teresa Porzecanski, Tarik Carson, Tomás de Mattos y Mario Levrero) predominan ostensiblemente ante el único inédito en libro (Carlos Pellegrino), y representan diversas y aun divergentes tendencias de la narrativa. En su postfacio -escrito deliberadamente para ser leído después de los cuentos-. A. Somers se apoya en un vasto referencial crítico y teórico (el estructuralismo francés, la lingüística de Jakobson, la psicología y la psicopedagogía) que hacen por momentos confusa la exposición sobre los jóvenes a quienes "se les ve pisar los umbrales de cierta escisión, aunque tampoco con ningún intento parricida, al menos en el plano consciente", y en aquel entonces.

P. R.

18 POETAS DEL URUGUAY (1937). Antología y notas introductorias de Romualdo Brughetti (Argentina, 1913). Publicada por el sello binacional y cooperativo SALRP (Sociedad amigos del libro rioplatense). El antólogo, crítico de arte y literatura, se había radicado por esos años en Montevideo. Su libro está ilustrado con algunas viñetas y retratos -muchos de ellos originales- de los plásticos Figari, Torres García, Lanau, Fayol, Cúneo, Barradas, Pastor, Blanes Viale, Michelena, Castellanos Balparda, Méndez Magariños y Bravo entre los más destacados. En la opaca colección es, sin dudas, el volumen más hermoso. La antología importa una decisión estrictamente personal, realizada sin pretensiones panorámicas, ni paradigmáticas, ni con intenciones de formar una selección histórica (según anuncia en las brevísimas palabras iniciales). Ese criterio lo conduce a ignorar ni siquiera a aludir en una mínima nota, lo que resulta más temerario, a creadores de prestigio y amplia circulación en ese momento como Fernán Silva Valdés y Emilio Oribe u otros más jóvenes como Susana Soca y Roberto Ibáñez. Los 18 poetas se reparten en tres generaciones; del 900 revistan Julio Herrera y Reissig y Alvaro A. Vasseur; del "20" figuran Vicente Basso Maglio, Enrique Casaravilla Lemos, Julio J. Casal, Juana de Ibarbourou, Pedro Leandro Ipuche; del "Centenario" ingresan Carlos Maeso Tognochi, Fernando Pereda, Juan Cunha, Blanca Luz Brum, Sofía Arzarello y el español -y poeta mínimo- radicado en nuestro país, Angel Aller. A cada autor lo antecede una presentación que contiene algunos juicios y frecuentemente una "poética" escrita para la oportunidad, extractada de otra publicación o de una entrevista. Supervielle es quien encabeza la selección y en su diálogo con el antólogo desarrolla algunas ideas sobre la poesía que, bien mirado, se van reiterando en las diferentes valoraciones de Brughetti. En cierta forma esa introducción es un prólogo inconfeso, ya que en las palabras iniciales apenas había afirmado su metodología crítica en un vaporoso "criterio estético". A lo largo de cada ficha la inflexión que la estética asume para Brughetti implica -siguiendo a W. Struckhof- un "examen sustancial del arte". Esto es, una concepción inmanentista o idealista vinculada al "secreto del ser" y a las "esencias" del espíritu, que se define a través de términos aliterantes como "elegancia", "exigencia", "calidad", "puro lirismo", "emoción verdadera". Ciertos arrebatos líricos lo llevan a deformar la

realidad como en algunas afirmaciones sobre Delmira Agustini; otras veces por un exceso de discreción oculta la fecha de nacimiento de las mujeres -a excepción de la fenecida Delmira- así como la de Pereda. Parece hacer uso de la opinión de Supervielle: "Las cosas hay que sugerirlas, nunca nombrarlas" (p. 17), tal vez por eso no manifieste gran entusiasmo por todos los poetas convocados y aun apunte parciales reparos en algunos (Casaravilla, Casal y Cunha). Las fuentes teóricas más visibles proceden de escritos u opiniones de los simbolistas franceses -principalmente Mallarmé y Valery- y de la entonces novísima poesía española -Jorge Guillén y García Lorca-, citados con autoridad y en ocasiones (p. ej. aplicado a Cunha) con indudable acierto. Tampoco elude lo testimonial, tal el caso de B. L. Brum, aún a riesgo de debilitar un ajustado examen de la poesía; en cambio define con precisión el lenguaje renovador de J. de Ibarbourou, la audacia lírica de Julio Herrera o el rigor poético de Pereda. Quizá la implacable coherencia estética de este poeta haya influido en el joven crítico, cuya amistad ha documentado recientemente Julio Bayce en **Una institución cultural de hace medio siglo** (1987). La antología irrita profundamente a Roberto Ibáñez que desde el boletín de **AIAPE** (Nº8, 1937) escribe con evidente ironía: "Pero después del elogio que Brughetti consagra a Pereda, hay que felicitarse de que no exagere ante la obra de tan modestos colegas"

P. R.

DON JUAN, EL ZORRO (1984) de Francisco Espínola. Desde el **Pachatranta**, el **Sendebar** y **Calila y Dimna**, sin omitir pasajes de la **Biblia**, el zorro ha tenido un lugar privilegiado en los relatos de diferentes culturas. El tema de su singular astucia y el relato de sus aventuras se remonta a la antigüedad y desde la India pasa a la literatura medioeval donde se convierte en ciclo como en **Le roman de Renart**. Es protagonista de fábulas europeas y americanas, y hasta Goethe escribe su versión en **Reineke Fuchs** (Las picardías del zorro). En el Río de la Plata esa tradición ha tenido una especial vitalidad que habita en los relatos orales campesinos. El zorro acriollado se convierte en Don Juan y sus «casos», como es tradición llamar en campaña al relato de sus aventuras, dan cuenta de su habilidad para engañar y vencer a enemigos

poderosos como lo son sus tradicionales rivales el "quirquincho" (tatú o peludo) y el Tigre comisario. En la Argentina existen recopilaciones de esta tradición oral como las reunidas por Juan Carlos Dávalos en **Casos del zorro: fábulas campesinas de Salta**, (Bs. As. 1925) y las que recoge Rafael Cano en su libro **Del tiempo del ñaupa Folklore norteño**, (Bs. As. 1930) Esa tradición anónima y oral servirá asimismo de inspiración para la recreación personal del tema como ocurre con autores como Godofredo Daireaux; en **Fábulas argentinas** o Fausto Burgos: en **Aventuras de Juancho el zorro**, aunque sus resultados sean estéticamente inferiores a la vitalidad popular de la leyenda. En el Uruguay, si bien no existen recopilaciones, son varios los autores que recogen en su literatura la tradición de las «historias de fogón» en que se relatan casos de Don Juan. Javier de Viana ubica en su cuento "En familia" (en **Campo**, 1896) el relato de la muerte del zorro. Adolfo Montiel Ballesteros recoge 13 casos en el capítulo "Historias zorrunas" de **Fábulas: Motivos Americanos** (2a. ed. 1928) y suma nuevas historias en **Nuevas Fábulas** (1932). Justino Zavala Muniz interpola en su **Crónica de la reja** (1930) el caso popular del zorro "muerto". José Monegal aborda también el tema en varios relatos. Pero es Serafín J. García quien recoge de manera más completa y acabada la tradición oral en **Las aventuras de Juan, el zorro: Fábulas criollas** (1950), donde construye a través del relato de los casos populares una historia coherente, llena de vitalidad y donde los diferentes sucesos se hilvanan en una trama y desenlace. La publicación de **Don Juan, el zorro** de Francisco Espínola, sin embargo, va a transformar esta copiosa tradición en meros precedentes, como supo señalar Rosario Peyrou. Cuando se publica el Don Juan de Serafín J. García, ya Espínola había completado "el cuerpo novelesco fundamental" de esta obra mayor que, sin embargo será editada en forma póstuma recién en 1984 y a partir de la recuperación y reconstrucción de un material en su mayor parte inédito. A su muerte en 1973 Espínola había dejado esta novela, su más ambiciosa aventura literaria, inédita e inconclusa. Porque tan original como la historia contada en el Don Juan es la historia de su escritura. Concebida hacia fines de la década del 20 por el joven escritor, el Don Juan de Espínola se transformó en uno de los mitos de nuestra literatura, el de un libro largamente anunciado y pródigamente contado y comentado por su autor,

pero del que dio a conocer en vida apenas algunos fragmentos como testimonia pormenorizadamente Arturo Sergio Visca en el estudio de la génesis de la novela que prologa su primera edición (Arca, 1984). El largo proceso de gestación marcó asimismo distintas etapas de escritura que fueron variando su concepción de la obra. Progresivamente Espínola trasciende la leyenda popular que le dio origen y la tradición literaria que la precedió para crear una obra de arte autónoma y de carácter universal. En sus primeras versiones el «ur-zorro» espinoliano está todavía muy apegado a la tradición: los animales conservan muchas de sus características zoológicas, y representan «tipos» bien definidos, recurre a la narración de «casos» tomados de la tradición oral que luego abandonará, y fabrica a un personaje-relator que, como en los «cuentos de fogón» será el encargado de contar la leyenda de Don Juan. En la versión de 1935 (recogida en **Las veladas del fogón**, 1985) ese relator será un viejo gaucho, Don Basualdo. El **Don Juan, el zorro** tal como lo conocemos ahora debe sus mejores logros a un decantado trabajo sobre la materia de la leyenda popular hasta lograr con artificios de escritor culto una dimensión mítica que ubica esta obra entre los grandes relatos latinoamericanos. Como ocurre con esas obras fundacionales -las de Guimaraes Rosa, o García Márquez- el Don Juan de Espínola expone una visión épica del mundo. Vale recordar que el autor prefirió llamar "poema" y no "novela" a su creación y que su confeso culto a Homero es rastreable no solo en la apropiación de "las comparaciones al estilo homérico" que pueblan el libro, sino en toda la concepción narrativa, en la construcción del héroe, en la vitalidad de la acción y en su sentido más profundo aunque se trate de un Homero cristiano. La apreciación de este carácter épico transcurre por varios planos. Es épica su vocación de recrear la identidad de un pueblo, aquí patria: "aspir(o) a hacer que al calor de la emoción estética reviva en el lector desasido de su raza aquello que físicamente murió y, sin embargo, está condicionando y condicionará por largo tiempo lo que somos". A diferencia de Acevedo Díaz, autor que Espínola estudió y estimó, su apuesta épica no está dirigida a la instauración de un pasado que justifique la nacionalidad presente, sino a la recreación mítica capaz de proyectar un futuro posible. Si el sentido épico se proyecta hacia el futuro, la construcción de la identidad que en ella se formula no será un testimonio imparcial de lo que somos, sino una toma de partido, una

apuesta por determinados valores que se busca reivindicar. La versión de nuestra identidad que alienta el **Don Juan** está empapada de ideología. ¿Cuál es la ideología en un relato que tan ajeno parece a la moralina didáctica y al compromiso? "No sirvo para escritor revolucionario -supo decir Espínola- Yo quiero tanto al Tigre como a Don Juan. Yo soy cristiano". Y es esa herencia del cristianismo que como señaló Rodó trae como legado fundamental la valoración del ser humano por su bondad la que rige centralmente la visión del mundo de esta fábula mítica. El otro polo ideológico está en la raíz blanca de su autor. Esa adhesión emocional que perdura sobre su personal evolución política está en el Don Juan más allá de los colores que sintomáticamente dibujan a sus personajes (el azul y blanco para la Mulita, el colorado en los uniformados) para revelarse en el culto a la libertad vagabunda, en la aversión a la autoridad y el milicaje, en el privilegio de una rebeldía festiva y montonera. Es épico también, el protagonismo plural, la representación simbólica de los distintos sectores que forman la patria. Y es épica la dimensión trágica de la historia, esa que estaba ausente del folklore popular donde los personajes y sus peripecias pertenecen a la picaresca. Este cambio esencial ocurre por la presencia en el **Don Juan**... de esa obsesión ética que rige toda la obra de Espínola. Libre de los desbordes sensibleros que amenazan parte de su producción, esa "piedad" que refiriese Rama, aparece contenida en el Don Juan. Neutralizada por la fábula, confiere un penetrante sentido moral a la novela. El que se construye a partir de la ambigüedad de conducta de los personajes que supera el de cualquier código. Si Don Juan no es el pícaro de la tradición criolla tampoco será un héroe sin matices. Tiene como el Aquiles homérico una culpa inicial -la muerte del Peludo- que signará su destino y el de todos. Desde su también aquilea ausencia del relato, Don Juan determina los rumbos de la acción. La estructura narrativa responde asimismo al modelo épico: el héroe que todo lo pierde al inicio de la historia y que debe luchar por recuperarlo. Esa es la ética de lo épico y la estética de la aventura, así en Aquiles, el Cid, Martín Fierro o Don Juan. Pero la magia de este libro reside en la combinación de esa dimensión épica con el sabor popular de la fábula. El protagonismo animal da al **Don Juan...** un carácter fantástico, defiende a la novela de la grandilocuencia, refuerza su carácter mítico y posibilita un finísimo humor hasta crear un mundo original más autentico que el real. Se ha señalado con insistencia

la radical humanización de los animales. Es, sin embargo, muy difícil definir esa ambigua categoría que Espínola supo crear -ni hombres ni animales- seres que comparten rasgos de ambos desde la construcción física -"la flaca pierna" del Cuervo- a la sutil complejidad. Si no son emblemáticos ni tipos, lo singular de sus psicologías parece estar en la elección del animal para cada personaje. Misteriosa como la prolongada historia de su escritura, como el final que Espínola no quiso o no supo escribir, el **Don Juan, el zorro** es capaz de trascender sus atributos de obra inacabada para levantarse como una obra de arte autónoma, escrita en un estilo riguroso que alterna páginas de un enorme lirismo con otras de impecable acción, todas construidas con auténtica sabiduría narrativa. Crea un mundo de ficción completo, autosuficiente que, sin embargo lleva dentro -el tema de la obediencia debida en la solitaria elección del Sargento Cimarrón, es un ejemplo- una verdad del país que somos, referida con mucho más acierto que otros intentos literarios que buscaron reflejar de modo realista las peripecias históricas. Misteriosa obra este **Don Juan, el zorro** admite múltiples lecturas e interpretaciones y tiene quizá su mejor logro en su capacidad de convertirse en obra de arte sin perder su original carácter popular.

A. I. L. B.

DOÑARRAMONA.- La novela corta o cuento largo de José Pedro Bellán escrita en 1917 y publicada al año siguiente, inicia su período más creativo, en el que luego accederá a la dramaturgia y a la fama en ambas orillas del Plata. Si bien aún no ha obtenido una exacta evaluación, la actual difusión de su **Doñarramona**, la reedición al socaire de la repercusión obtenida por la obra teatral en ella inspirada, no define los mejores logros de la obra del escritor sin duda centrados en sus cuentos. Por otra parte esta talentosa creación de juventud a propósito de una familia montevideana -cuatro hermanos, tres mujeres y un único varón sacudidos por el arribo de un ama de llaves joven, bonita y ganosa- ya preanuncia elementos teatrales que luego Bellán plasmará en sus obras para la escena. José Pedro Díaz, en un análisis señero publicado a manera de prólogo en la edición de la Biblioteca Artigas en 1954, ubica a **Doñarramona** como uno de los hitos iniciales donde se manifiesta

cierta temática fundamental de Bellán: "la atracción del amor y del sexo (...) crítica, pesimista y negativa en un aspecto, pero alentando por otro en un cauce profundo que aspira incesantemente a una culminación más pura o simplemente más franca". Conteniendo esta certera conclusión y los aspectos aludidos, habría que agregar que la «nouvelle» del por aquel tiempo muy joven autor (promediaban sus veinte años cuando la escribió y existen indicios que hacen suponer que mucho antes ya le preocupaba el tema) se ajusta además a una cabal lectura sociológica, con evidente y directo trasfondo político, donde se ponen de manifiesto las relaciones sociales del Montevideo de principio de siglo desde una óptica liberal; la misma que signaría toda una época de gobiernos batllistas. En efecto, y sin recurrir al señalado anticlericarismo de **Doñarramona**, su texto abunda en detalles descriptivos definitorios, no solo de casas y paisajes urbanos sino de adornos y hasta cuadros a modo de verdaderas pistas sobre el origen y sentir, en cuanto integrantes de una clase, de los agonistas, haciéndolos accionar en el contexto más amplio de las mentalidades y sectores enfrentados durante los primeros años del actual siglo.

V. M. L.

DONDE LLEGUE EL RIO PARDO (Mont. 1980) novela de Miguel Angel Campodónico. El hallazgo de un manuscrito es el punto de partida de una narración de formulación esencialmente ambigua: a la vez crónica y alegoría, testimonio que no oculta su pertenencia al mundo de la imaginación. El lector deberá aceptar al mismo tiempo el carácter gratuito de lo ficticio y el desafío de develar el sentido de una historia aleccionante. El rechazo, expresado en el prólogo, hacia lo ensayístico, no implica la negación de la actitud que lo sustenta: el cuestionamiento, la interrogación por los problemas de nuestro tiempo. Esta preocupación alimentada en una perspectiva anclada en la ética, el tono obsesivo de gran parte de la narración, el epígrafe, son puentes tendidos hacia la obra literaria de Ernesto Sábato. Es pues imprescindible tenerla en cuenta para leer adecuadamente esta propuesta. La narración se presenta como una alternancia de fragmentos en los que en las series numeradas el extranjero

visitante/testigo de los sucesos sintetiza, anticipa, juzga, discute las informaciones, las experiencias que extrae de su visita. Puede plantearse la existencia de dos momentos: en el primero se describe la particular estructura social del País Saromedio, resultado de una guerra nunca aclarada, pero que ha redundado en "25 pacíficos años" de coexistencia, el segundo momento está pautado por el marcado increscendo de signos apocalípticos a partir de la muerte del Dr. Goliardo, paradigma del hombre exitoso de la margen blanca. Frente a esta situación se plantean dos posibilidades de salida: una "lúcida", esencialmente individualista, que lleva a la locura voluntaria representada por algunos personajes prototípicos; otra "oscura", colectiva, vengativa, que cuenta con sus héroes y con la desconfianza del narrador testigo. Publicada en 1980, son numerosos los signos que apuntan a una referencia extratextual de dictadura: aparecen cadáveres flotando en las aguas del Río Pardo, se habla de una época anterior y otra posterior a la guerra, se alude a "las fuerzas vivas", la incomodidad creada por la presencia de un observador extranjero del que se desea la visita por razones económicas, pero al mismo tiempo se trata de que no vea todo, etc. La formulación alegórica abre el texto a su entorno y al mismo tiempo lo opaca dándole una consistencia simbólica que necesariamente se remite a sí misma. Esta potencia de abstracción implícita en la alegoría se apoya en una mirada minuciosa, que gusta detenerse en lo particular. Con ferocidad se complace el narrador en detalles macabros o degradantes cuya suma crea un clima de abyección deshumanizante. Una ironía, en algunos casos cercana al juego, no mitiga esta imagen despiadada, sino que la acentúa por su efecto distanciador. El satanismo que constituye el cauce profundo por el que fluye esta novela domina sobre una también presente proyección utópica.

C. B.

DURAR III, RESISTENCIAS (1986). Poemario que recoge la breve obra de Juan Carlos Macedo (**Durar**, y **Durar II, Referencial e instrumentos**, 1976) y al que se agregan las secciones "Entrada libre: lecturas", basada -con excepción de dos textos- en obras del plástico Manuel Espínola Gómez, y "Resistencias", diecisiete poemas que constituyen

sus más recientes creaciones. Macedo, médico residente en el departamento de Canelones, alejado de los habituales ámbitos culturales de la capital, ha venido marcando agudamente la producción de los más jóvenes poetas desde la publicación, en las duras épocas del militarismo, de sus dos primeros volúmenes de poesía. Sus textos han logrado conjuntar, en un siempre exacto equilibrio, reflexión y pasión, acaso los componentes claves de la poesía moderna, sin por ello depreciar ritmo y sonoridad. Un buceo permanente en lo más hondo de la condición humana, en las perspectivas temporales del hombre y, simultáneamente, en la propia misión de la palabra como instrumento de cambio, son las constantes de un decir que, sobre todas las cosas, cree en sí mismo ("Un cierto rastreo/ un adentrarse cierto al conocer/ en el momento que golpea el afecto/ e ilumina", "Poyesis"). Ubicada en la zona de referencia de grandes poetas como Octavio Paz o los argentinos Girri o Juarroz, la breve obra de Macedo apunta a desentrañar la función del texto en el límite mismo de su expresión y de su significado: razón y belleza -ni subsidiarias, ni mucho menos antagónicas- son las dos caras de una misma y única moneda, que se ofrece abierta y sinceramente.

H. F.

E

EL ARLEQUIN (Mdeo., 1910). La importancia de esta pieza de Otto M. Cione, estrenada en 1907, radica en su tentativa -no lograda eficazmente- de recrear en nuestro medio, con personajes insertos en el diario vivir, una tragedia clásica. Aquí la "hybris" se trasmite por herencia y exige el castigo consiguiente, del cual el protagonista es portador. La oligofrenia de su hijo Elías revela a Marcelo su destino trágico ("Cuando nació Elías, entonces cayó totalmente la venda de mis ojos", dice en Acto I), pero la locura -que oficia de Até- lo lleva a consumarlo y a restaurar el Orden que ha sido trasgredido. La acción dramática se inserta dentro de un contexto realista en virtud de que el autor presenta a Marcelo como enfermo mental, obsedido por su condición de heredar la sangre maldita de un alcohólico, que lo ha llevado a engendrar un hijo minusválido, temática de las enfermedades hereditarias que por lo demás es muy frecuentada por los dramaturgos de principios de siglo. El delirio es evasión en Marcelo y al mismo tiempo es también la lucidez que lo conduce al abismo: "¿Quién pone vallas a la locura que avanza empujada por la herencia?", observa su primo en Acto I. Como sacerdote que ejecuta un sacrificio ritual, en el desenlace arroja al vacío a su padre y casi involuntariamente estrangula al niño, dando cumplimiento a anticipaciones que aparecen reiteradamente. La plasmación dramática no satisface

las ambiciones de la pieza, porque se pretende abarcar demasiados temas (entre ellos la locura, los amores contrariados, la simbología de Arlequín, con quien Marcelo confunde a su padre) y hay excesivas referencias eruditas, particularmente a Nietzsche y a Shakespeare. Con un lenguaje que oscila entre la hondura reflexiva y la grandilocuencia, en más de una ocasión se incurre en lo melodramático, pero no por ello la pieza deja de ser destacable, por su estructura de tragedia clásica replanteada en términos modernos y por su correcta formulación dramática, donde la acción avanza de acto en acto conducida hacia un desenlace intrínsecamente inevitable.

G. Mz.

EL ASTILLERO. Novela de Juan Carlos Onetti, publicada en 1961 y considerada unánimemente por la crítica como la más representativa de sus obras; es también la que ha merecido más ediciones en el extranjero. En **El Astillero** Onetti se acerca a un equilibrio casi perfecto, a una economía artística que resulta algo milagrosa si se tiene en cuenta la ingrata materia humana que maneja, el ejercicio del asco en que prefiere inscribir su asentada, luctuosa sabiduría. En las líneas generales, la novela es increíblemente simple: sólo la fantasmal empresa de un tal Petrus, apenas un astillero situado junto a la conocida Santa María, que en una novela anterior había sido definida como "una pequeña ciudad colocada entre un río y una colonia de labradores suizos"; un astillero ruinoso que no tiene ni trabajo ni obreros ni clientes, sólo un Gerente Técnico y un Gerente Administrativo, que llevan sin embargo, planillas e improvisan el cobro extraoficial de sus gajes mediante la malbaratada venta de antiguos materiales. Ahí llega Larsen, el proscripto, gordo, cínico cincuentón que, junto a sus agrias composiciones de lugar, todavía conserva una última disponibilidad de fe, una dosis inédita de entusiasmo, una dulzona, miope ingenuidad. Larsen ha sido tocado por algo parecido a la piedad, ya que el autor no puede esta vez ocultar una vieja comprensión, una tierna solidaridad hacia ese congénito vencido, hacia ese vocacional de la derrota. Onetti crea un ámbito fantasmagórico, irreal, sin recurrir a ninguna de las tutorías de la literatura fantástica; nada más

que valiéndose de convenciones realistas, de diálogos creíbles, de seres aplastados, de monólogos interiores que sólo adolecen de la improbabilidad de estar demasiado bien escritos. Que con ese regodeo en lo vulgar, esa chatura cotidiana, esa impostación de lo probable, haya podido levantar un mugriento, húmedo, neblinoso, pero también alucinado alrededor, que a veces parece estar aguardando el paso de la Carreta Fantasma, debe ser acreditado a la maña concertadora de este notable creador, a su capacidad de sugerir, más allá de los autoimpuestos límites de su mero lenguaje literario.

M. B.

EL CABALLO PERDIDO. Relato de Felisberto Hernández. Es el segundo de los tres relatos escritos por F. H. al comienzo de la década de los 40. Fue publicado en 1943; el primero, **Por los tiempos de Clemente Colling**, había sido publicado en 1942, y el tercero, **Tierras de la memoria**, escrito inmediatamente después de aquel, solo apareció póstumamente en 1965. **El caballo...** es una de las obras más importantes de su producción. Mientras que **Por los tiempos de C. C.** es obra de un memorialista cuyo relato tiene como centro la figura de quien fue su maestro de música, el organista ciego Clemente Colling, y relata diversos episodios de su vida, el segundo empieza también, como el primero, narrando episodios de su infancia, y en particular sus primeras lecciones de piano en la sala de la maestra Celina, que evoca en notables estampas de irónica poesía. Pero acaso es aún más importante, en la medida en que alcanza una mayor originalidad y una riqueza expresiva aún mayor, la segunda parte de esa obra, en la que se produce un insólito ahondamiento en los procesos de la rememoración, hasta el punto de que el tema deja ya de ser lo que se recuerda, y toda la atención se centra, en cambio, en los caminos que la memoria recorre, o en los caminos que recorre la atención por las "tierras de la memoria". Este hundimiento en el recuerdo deja pronto de ser una búsqueda de lo pasado para convertirse en un buceo en la propia interioridad, en una búsqueda de sí mismo. Y en esta etapa del viaje los hallazgos del escritor lo enfrentan a algunos de sus problemas más profundos; en particular aparece, con notable fuerza, el tema del doble, el "socio" que observa lo que escribe, en medio de un área

conmovida por conflictos subyacentes. Este relato marca de este modo la aparición de otro nivel en el trabajo literario de F. H., un nivel más cercano a las fuentes inconscientes y, por lo tanto, de más libre fantasía. Y es quizá como consecuencia del hallazgo que ello significa, que su producción se orienta, a partir de esta obra, hacia los cuentos en los que domina, si no propiamente lo fantástico, sí sin duda una invención muy suelta y audaz.

J. P. D.

EL CAMINO. Revista mensual de arte y literatura. Cinco números entre agosto y diciembre de 1923. Director: Nicolás Fusco Sansone. Util testimonio para reconstruir las actitudes, gestos, dichos en que se encarnaron los principios vanguardistas en la década del 20. La dimensión vital de una propuesta que no fue solamente literaria se puede rastrear en sus reseñas de libros drásticamente opinantes (se defiende el libro de Alberto Lasplaces **La buena cosecha** abanderándose en la afirmación "nuestro siglo es acción"); en las presentaciones de autores (Raniero Nicolai es anunciado como "el poeta de la hora: el poeta-macho..."); en el editorial del primer número ("...Poseídos violentamente por el ideal, hemos comenzado hoy -sin esperar la llegada del estúpido mañana- a hollar con nuestros pasos recios y decididos "el camino"...). La revista está dedicada casi exclusivamente a la poesía. Hay traducciones de poetas italianos, el ya citado Raniero Nicolai, Papini, Luciano Folgore (seleccionado del libro **Il Canto dei Motori** (Ed. Futuriste di Poesia) y poemas ultraístas de los argentinos Alvaro Yunque, Eduardo González Lanusa y Antonio Vallejo. En lo nacional, se exalta y se publica a Emilio Frugoni y Carlos Sabat Ercasty; aparecen colaboraciones de poetas hoy comúnmente vinculados a nuestros movimientos renovadores como Ildefonso Pereda Valdés, Pedro Leandro Ipuche, Juan M. Filartigas, Humberto Zarrilli, Julio Verdié, Enrique Garet Más; también Juana de Ibarbourou, y los menos conocidos Diego Larriera y Mario Esteban Crespi, cuyos poemas son los más rescatables del conjunto. Un atractivo importante de la revista lo constituyen los grabados de Federico Lanau.

C. B.

EL CHARRUA (Mdeo., 1853). Esta obra de Pedro Pablo Bermúdez, estrenada en Montevideo en 1858, da una visión pro-indigenista y censora de la presencia opresiva española en tierra charrúa. Es un drama de ficción histórica montado sobre situaciones registradas documentalmente; con una intriga de espionaje, traiciones y lealtades, se inspira en una narración de Martín del Barco Centenera y muestra el amor de Abayubá y Lirompeya que desemboca en suicidio al ser él apresado y ella asediada por el español. La acción se desarrolla en 1573, en los preparativos de la batalla que consolida el poder español sobre el indígena, haciéndose hincapié en el justo ímpetu libertario del charrúa ante el yugo opresor y presentándose a los conquistadores como usurpadores alevosos que al amparo de las armas pretenden imponer su poderío en nombre de la Cruz y del Imperio. El drama se estructura en largos parlamentos antiteatrales y su concepción general paga tributo al gusto de la época. Hay una historia individual -que no resiste el paso del tiempo y hoy resulta endeble e inverosímil- que prevalece sobre la colectiva, resistencia charrúa al invasor, que sigue revistiendo interés y algunos de cuyos versos son vigorosos: "Y verá el Español que un Dios proclama / Gritando sangre, y muerte y exterminio, / Que dentro el bosque el León se encrespa y brama / Porque entre el bosque tiene su dominio. / Libres, como él, nacimos los Indianos, / Bravos, como él, sobre ella correremos. / Y si triunfan empero los tiranos / Libres como él, no esclavos, moriremos" (Abayubá, I-2). La pieza importa como documento y por inaugurar una temática ausente de nuestra literatura dramática hasta que vuelve a ser retomada más de un siglo después por Milton Schinca en "¡Muere, charrúa!" (obra nunca estrenada) y por Alberto Restuccia en "Salsipuedes" (estrenada en 1985).

G. Mz.

EL CIUDADANO. Su página literaria "Letras" fue dirigida por Domingo L. Bordoli y Arturo S. Visca entre el 7 de diciembre de 1956 y el 4 de setiembre de 1959. Es de destacar la armonía de la sección literaria con la postura filosófico-ideológica del semanario ("una expresión demócrata cristiana en el periodismo nacional"), perfilada fundamentalmente en la tarea de Domingo Luis Bordoli. Ello deriva en un manejo del material

que persigue más la "formación" del lector que su información. Antes que descubrir valores nuevos o acechar lo emergente se apuesta a lo definitivamente valorado y jerarquizado. Se defiende reiteradamente a los"clásicos" y se hace especial hincapié en la importancia de la relectura. La actitud de los directores ante la cultura es común en muchos aspectos: están preocupados por la literatura pero también por el pensamiento; les interesa reflexionar sobre el hombre contemporáneo visto fundamentalmente en un entorno pequeño, en sus hábitos y costumbres; participan de un mismo desprecio por las globalizaciones de tipo sociológico. Así como rechazan las formas de la modernidad ciudadanas, miran a la actualidad literaria con una desconfianza amparada en un barómetro que consideran indiscutible: "calidad y no cantidad" repiten. Fuera de estas afinidades, ambos manifiestan diferentes reductos de intereses. Se pueden establecer dos etapas en la elaboración de la página: en la primera, la más corta y rica (aproximadamente los tres primeros meses) tanto Visca como Bordoli opinan sobre nuestra cultura. Visca encara los problemas que desde su punto de vista aquejan al escritor nacional, y Bordoli antologiza y reseña a nuestros "mejores poetas jóvenes" y a "los mejores poetas nacionales". En la segunda etapa impera la difusión (no muy cuidadosa en tanto se resumen textos sin ningún reparo) sobre la labor de opinión. Bordoli se dedica casi exclusivamente a la factura de columnas: en "Pensadores de hoy" presenta fundamentalmente textos de escritores franceses católicos contemporáneos (Gustavo Thibon, Louis Lavelle, Gabriel Marcel, Alain, etc.). Visca continúa prioritariamente apegado a lo autóctono, pero ladea el ensayo para seleccionar y notificar brevemente sobre los creadores que le interesan (Javier de Viana, Pedro Piccatto, Isidoro de María, Rodó, Morosoli, Quiroga, Manuel de Castro, entre muchos otros). Esta voluntad de dinfundir llevada adelante posiblemente a contrapelo de las expectativas de los mismos destinatarios del semanario (hay dos cartas de los lectores en que se pide mayor información sobre lo actual uruguayo y latinoamericano así como más opinión) es fundamentada en un artículo sin firma (7.6.57) donde se explicita la voluntad de "formar" a un lector que conciben como no especializado y con tiempo escaso. Para este tipo de receptor es necesario brindar páginas "que permanecen en la memoria, que incluso se releen". Tal vez la más regular y coherente de las numerosas columnas sea la titulada "Ejempli-

ficación literaria" a la que afortunadamente, dado el creciente descuido con que los directores de la página asumen su tarea, integran profesores jóvenes: Magda Olivieri, Omar Moreira, Ibero Gutiérrez, Mario J. Alvarez. Otros colaboradores enriquecen este espacio: Washington Lockhart, Guido Castillo, Heber Raviolo, Washington Benavides, Diego Pérez Pintos. A esta imagen parcial de la página literaria habría que sumar la presencia recurrente de los españoles Ortega y Gasset, Julián Marías, Azorín y el especial interés que se manifiesta por Zorrilla de San Martín, a quien se dedican numerosos artículos.

C. B.

EL COLOR QUE EL INFIERNO ME ESCONDIERA (México, Premio Proceso/Nueva Imagen, 1981) toma su título de **La Divina Comedia** de Dante, pero su verdadera inspiración fue el "infierno" de la represión policial y militar contra los movimientos y la guerrilla Tupamara en el Uruguay de los años setenta. En este libro de difícil definición "genérica" (es una novela fragmentaria o un libro de relatos relacionados por el tema, el ambiente y los sujetos sociales), Martínez Moreno empleó a fondo sus recursos narrativos, para desarrollar una visión ética de la sociedad, no exenta de tonos sombríos y pesimistas, tal como se había expresado en libros anteriores. En **El color que el infierno me escondiera** el autor eligió el período final del Uruguay liberal contemporáneo: en vez de narrar los hechos heroicos y admirables de los tupamaros, contó la derrota, la cárcel, la tortura, la caída del movimiento guerrillero. La opción literario-ideológica fue osada en tiempos en que la responsabilidad histórica se hacía recaer exclusivamente en la derecha política, los intereses norteamericanos y la casta militar. Para el autor, era también necesario narrar la debilidad de la guerrilla, sus errores humanos y políticos. Esto y el hecho de que los lectores aún pertenezcan al mismo período histórico, ha hecho que su libro sea el más polémico, en la cultura del exilio, desde su publicación. Dividido en 22 relatos o capítulos, el inicial, titulado "La ópera de los cuatro mendigos/ El asesor", alude al "caso Mitrione" y la asesoría anti-terrorista norteamericana a la policía uruguaya. Los siguientes capítulos vinculan al primero con varios episo-

dios conocidos de la lucha guerrillera/represiva. Todo está narrado con un tono frío, objetivo, acerado, que no admite emociones. En sus textos, el narrador busca voces diferentes, técnicas variadas, desde el monólogo ("Monólogo de Ulyses"), la mezcla de personas verbales y discursos directos e indirectos ("Los candelabros"), el relato en tercera persona ("Caragua", en sus tres tiempos), o bien la ficha informativa, casi de expediente, con que cierra su libro en una suerte de rápidos retratos de varios protagonistas que simbolizan a muchos otros ("... Sobre esos huesos muertos"). Este intento de variación estilística señala claramente su voluntad literaria más allá de la seriedad documental. La objetividad del estilo quiere ser también objetividad ideológica, y ya que muestra la violencia organizada desde el poder, se siente con derechos para exhibir la otra, la violencia revolucionaria, así como sus errores e injusticias. Lo polémico del procedimiento es que una parezca equipararse con la otra. La violencia represiva aparece nítida desde "La ópera de cuatro mendigos": los cuatro mendigos del título son recogidos de las calles montevideanas por la policía y usados como conejillos de indias para clases de técnicas de tortura. El relato ejemplifica así la crueldad inhumana del sistema represivo, y de los asesores que la Agencia para el Desarrollo Internacional envía a América Latina con pretexto de ayuda pero con la razón verdadera de transformar a los policías y militares en eficaces discípulos de la muerte. Otros textos ilustran también los procedimientos de tortura (el "plantón", el "submarino", la "picana eléctrica", la "violación"), sin intención de despertar fáciles, epidérmicos, rechazos viscerales. Más bien son contrapesos para el relato de la otra experiencia, la que involucra más al lector: la violencia revolucionaria. Como ejemplo de ésta, el autor entrega morosa, detalladamente, un episodio que a la vez constituye una contradicción de la ideología tupamara: el asesinato de un peón ("Caragua I, II, III") sospechoso de infiltrado, y de espía, pero que ante todo es un riesgo para la seguridad de un sector del movimiento. Es obvio que Martínez Moreno desarrolla en gran detalle el episodio con espíritu de condena a los tupamaros. El texto lo señala claramente, aunque con ingenuidad simbólica, cuando uno de los personajes se encarga de resumir lo que aquella muerte injusta significaba al fin: con el cuerpo del peón, los tupamaros enterraban al "Robin Hood" que ellos habían encarnado en el imaginario social ("Caragua, III"). La mayor

fuerza del libro está en su base real y documental, a la que Martínez Moreno tuvo acceso no sólo como lector sino también como abogado defensor. Con esa base, el escritor dramatiza circunstancias, y a través de ellas muestra los temas recurrentes de su literatura: por ejemplo, la corrupción, la degradación de la vida, en especial de los valores morales. Polémico como es, **El color que el infierno me escondiera** expresa la visión de un escritor importante sobre una época que le tocó vivir, en un Uruguay sacudido por la violencia. Su largo oficio de narrador le permite alcanzar aquí su prosa más transparente y eficaz, sin el barroquismo de sus primeros libros.

J. R.

EL COMBATE DE LA TAPERA. Publicado por primera vez en **La Tribuna** de Buenos Aires, el 27/1/1892. Sin haber sido incorporado a la gran serie épica formada por las novelas de Eduardo Acevedo Díaz, **El combate de la tapera** -seguramente debido a su extensión, ya que se trata de un relato breve, estructurado en seis momentos- ha sido reconocido como una de las obras más perfectas de su autor. Refiriéndose a ella, Francisco Espínola declara que "su escasa extensión no le permite integrar el ciclo heroico, aunque lo merece por su grandeza épica". Angel Rama sostiene que este texto completa el "cuadro" de su producción narrativa, observando que "dispone de una autonomía artística y de una independencia estructural que permite encararlo como una pieza válida en sí y autosuficiente. El desarrollo de su asunto -que alcanza sin duda el nivel épico-, su entronque indiscutible en el devenir histórico nacional (que el propio autor declara a través de referencias explícitas en el texto) nos permite designarlo como un "relato de heroísmo". Aunque sus personajes realicen hazañas individuales y colectivas, ninguno de sus nombres alcanza, sin embargo, la popularidad ni la estatura de las grandes figuras de la gesta nacional. El jefe del destacamento es apenas un sargento, y las bravas mujeres que intervienen en la acción bélica no son más que soldaderas comunes. Pero todos ellos, ya en la acción que los supera individualmente, ya en los actos menores que contribuyen a acelerar el marcado dinamismo de la obra, exhiben las virtudes que, de acuerdo a la definición típica de heroísmo, deben poseer quienes ostentan

tan singular valor: "esfuerzo eminente de la voluntad y de la abnegación que lleva al hombre a realizar hechos extraordinarios en servicio de (...) la patria". La acción narrativa de **El combate de la tapera** se desarrolla de acuerdo a un plan lineal: se inicia con la presentación y ubicación espacio-temporal de un grupo de patriotas en fuga, luego de una derrota ("Era después del desastre del Catalán, más de setenta años hace" señala el autor al comienzo), culmina en un enfrentamiento feroz librado entre perseguidos y perseguidores, en medio de la oscuridad de la noche, y finaliza con un desenlace trágico: la muerte de todos los guerreros que integraban el bando oriental. Pero hay, además del tiempo y el espacio reales (que provienen del encuadre físico histórico), una serie de señales de carácter eminentemente simbólico que irán pautando, para el lector -desde su plurisemia- el engranaje y la progesión de los hechos. Valen asimismo los aspectos contrapuntísticos (fónicos, visuales, táctiles), la relación por complementación o antítesis de los espacios, libres o cerrados (demarcación precisa, por ejemplo, en el último caso, del escenario de la acción épica, ceñido a un acontecimiento prioritario -el combate- pero que alberga las descripciones de paisaje y personajes). La tapera, presencia clave, actuará como objeto simbólico indicial que marcará, en el proceso gradual de su desmoronamiento, el ritmo de la batalla y hasta su resultado final. Los espacios serán de una materialidad contundente, que oprime, que sofoca, que acorrala; los personajes aparecerán adheridos a la tierra, desplazándose a ras del suelo, manteniendo con ella una alianza sensorial que parece enraizarlos, hasta en la muerte, al terruño (expresión ésta frecuentemente valorada con honda tonalidad afectiva por Acevedo Díaz); la tierra recibirá la sangre de los combatientes, concretándose así una última, simbólica fusión. Los componentes naturales se complementarán para dar la atmósfera saturada del combate, el agobio físico, el infierno real en que están inmersos los luchadores ("oíanse gritos, alaridos, estampidos", se veían "los picachos negros de los que brotaba el plomo", o las "rojizas bocanadas de las armas seguidas de recias detonaciones"). También la presencia animal se integra eficazmente a la dinámica del relato: caballos y mastines están unidos a los combatientes por lazos instintivos, acompañando la terrible contingencia en la que se encuentran los guerreros. La acción principal -colectiva- es el enfrentamiento desigual del enemigo (superior en número de personas y en armas) con los patriotas, que se convertirán en protagonistas de una

hazaña que los conduce a la inmolación. Pero **El combate de la tapera** no debe ser valorado, desde el punto de vista épico,sólo en torno al mérito que supone una insuperable desigualdad que determina que unos personajes exhiban sus virtudes heroicas (arrojo, sacrificio, voluntad de defender a la patria aun a costa de perder la vida) y otros, condiciones negativas o decididamente antiheroicas. Acevedo Díaz es más complejo y a la vez más sutil: elude un ordenamiento de corte maniqueísta al explicitar que los patriotas no hubieran buscado la lucha (dadas las condiciones en que se hallaban: maltrechos luego de una derrota), si no mediara el acoso implacable a que se ven sometidos. Enfrentar deliberadamente al enemigo hubiera sido acto de intrepidez inútil que no se habría avenido con el temple de estos fogueados "dragones" que han vivido las vicisitudes de la campaña artiguista. Tal convicción aumenta precisamene el aura de la grandeza que adquirirán cuando entren en combate con un adversario mucho más poderoso. Es conmovedor el fin de la narración centrado en un símbolo primordial: el de la cruz. En ese signo expresivo que forman los cuerpos de los dos patriotas caídos (Sanabria y Cata: "quedaron formando una cruz, acostados sobre la misma charca"), se produce una aleación que condensa el clímax dramático del relato: la de la sangre de los personajes con la tierra por la cual dieron la vida. El desmoronamiento de la valiente soldadera sobre el cuerpo de su hombre determina, al delinear el signo de la cruz, el cierre de la acción: el madero vertical se cruza con el horizontal abarcando la totalidad espacial: los cuatro puntos cardinales entre los que se produjo el sacrificio y la muerte. Cuando ya ha terminado todo (los "portugos" han huido, desbandados luego de la caída de su jefe), descartada toda posibilidad de trascendencia divina -que Acevedo Díaz excluye de la obra- Cata, acaso con la certeza de que han vencido a pesar de la derrota, busca a su compañero y al caer sobre él, ocasiona, con su propia muerte, el cese de la acción y la clausura del mundo. Pero el verdadero protagonista de la acción no es, decíamos, la figura individual; como en otras del autor se privilegia al conjunto de patriotas: esos diecisiete dragones que integran el destacamento y que mueren luego de una lucha fiera y desesperada. Empeñados todos ellos en una causa común, tampoco sería válido diferenciar a los personajes por su sexo: en lo que respecta a destreza y valentía, mujeres y varones combaten en igualdad de condiciones. Recias, corajudas, las mujeres

aparecen dotadas de un valor que no disminuye en ellas otras cualidades (solidaridad, ternura). Suelen encarnar asimismo la hermosura de nuestro medio natural a la cual se agregan las virtudes morales llevadas al más alto nivel. Insuflado de real aliento épico, el esfuerzo colectivo responde a un fin explícitamente declarado por el autor como uno de los más importantes de su obra literaria: "servir a la aspiración nacional" y, respecto a la patria, resaltar "los lineamientos vigorosos de su historia que trazan su fisonomía propia", diseñando "de modo indeleble sus propósitos e impulsos nativos". Crueldad y belleza, arrojo y dignidad, instintos salvajes y desbordados y valentía llevada a niveles sublimes se aúnan para dar el temperamento bárbaro y colosal de un grupo humano con el cual Acevedo Díaz ha querido ejemplificar el anhelo de libertad que es motor esencial de su narrativa.

S.L.

EL CONSISTORIO DEL GAY SABER. Es el nombre de un cenáculo literario creado en Montevideo por Horacio Quiroga con un grupo de amigos salteños en setiembre de 1900, poco después de una corta estadía en Salto, tras el fracaso de su viaje a París. El cenáculo empezó a funcionar en una casa de pensión ubicada en la calle 25 de Mayo 118 (hoy demolida), segundo piso, entre Colón y Pérez Castellano. El "Consistorio", bautizado así según una tradición (aproximativa) de las agrupaciones poéticas provenzales por Federico Ferrando, se constituyó en el primer cenáculo modernista en el Uruguay. En la distribución de cargos consistoriales, el de "Pontífice" correspondió naturalmente a Horacio Quiroga y el de "Arcediano" a Ferrando; "Sacristano" fue Julio J. Jaureche, "Campanero" Alberto Brignole y "Mónagos" Asdrúbal Delgado y José María Fernández Saldaña. El "Consistorio", que en cierto modo era una prolongación de otra fraternidad -salteña ésta-, la de "Los Mosqueteros" (donde Quiroga era D'Artagnan), fue un epicentro de experimentaciones literarias, pero también un lugar donde estos jóvenes trataron de demostrar(se) que el modernismo era algo más que una simple manera de escribir: era (debía ser), una actitud vital. En el "Consistorio", dice Emir Rodríguez Monegal, "jugaron con la rima, con la aliteración, con las medidas, con la semántica, atacando sin rigor pero

con brío un territorio inexplorado del lenguaje, liberando fuerzas que otros (Julio Herrera y Reissig, por ejemplo) llegarían a explotar con precisión científica, con genial urgencia". Parejamente, una atmósfera sulfurosa, de misas negras y paraísos artificiales, se fue creando en torno a la fraternidad, estimulada por los propios oficiantes. Atmósfera que le debió mucho más a la fantasía que a la realidad (salvo alguna experiencia de Quiroga con el "haschisch", si se juzga por el testimonio de dos miembros de la confraternidad, Delgado y Brignole, consignado casi cuarenta años más tarde en un libro escrito en colaboración **Vida y Obra de Horacio Quiroga**(1939): "En lugar de una capilla dedicada al fomento de literaturas rebeldes, semejantes a las que en Europa acostumbran fundar con propósito de proselitismo y combate los escritores insurgentes, debe mirársele como un retiro personal consagrado a los cascabeleos del ingenio. El numen que allí vibraba era en absoluto intrascendente y humorístico, lo cual no quiere decir (...) que aquellas monerías dejaran realmente de ejercer alguna influencia en forma más o menos directa sobre el medio artístico". El Archivo del Gay Saber fue donado por Alberto Brignole a la Biblioteca Nacional en diciembre de 1948, acompañado por la siguiente nota: "Este Archivo del Gay Saber me fue entregado por el propio Horacio Quiroga en uno de los viajes que hiciera a Montevideo, allá por los años 1916 ó 1917. Es copia dactilográfica, hecha por él mismo, de manuscritos originales que guardaba en su poder". De acuerdo a la descripción que de él hace N. Baccino, el archivo consta de "36 páginas en las que se incluyen 48 composiciones en prosa y en verso, identificadas por quien las transcribe, con los títulos de las jerarquías consistoriales. Dichas composiciones no están ordenadas cronológicamente, pero la fecha más antigua que aparece es de setiembre de 1900 y la más reciente del 29 de marzo de 1901". De ellas, siete pertenecen al "Pontífice", a las que se suman cuatro firmadas en colaboración. "El Arcediano" firma trece, mientras que el"Sacristano" aparece con dos firmadas y cuatro en colaboración. A principios de 1901 el "Consistorio" se muda a la calle Cerrito 113 (hoy 246) y allí se incorporan Carlos Sayagués Lasso y Vicente Puig, quien dibujaría la "escandalosa" carátula del primer libro de Horacio Quiroga, **Los arrecifes de coral**, (noviembre de 1901). En el correr de ese año hubo algunas visitas memorables: Leopoldo Lugones, por ese entonces Maestro

indiscutido del grupo, estuvo en el "Consistorio" a fines de marzo y al parecer compartió durante algunos días la bohemia del grupo, en oportunidad de su venida a Montevideo como delegado argentino al Segundo Congreso Científico Latinoamericano. Los consistoriales le hicieron recitar algunos sonetos de los entonces inéditos "Crepúsculos del Jardín" y hasta le pidieron que grabara en la casa fonográfica Garesse y Crispo unos cilindros fonográficos con cinco de esos poemas. La otra visita ilustre fue la de Julio Herrera y Reissig, máximo oficiante de otro cenáculo, el de la vecina Torre de los Panoramas, en cuya ocasión escuchó al parecer esos sonetos. El "Consistorio" quedó brutalmente disuelto (aunque ya por ese entonces había dejado de funcionar de hecho) el 5 de marzo de 1902, con la muerte de Federico Ferrando a causa de un disparo de pistola, cuyo manejo Quiroga le estaba enseñando a su amigo con vistas a un eventual duelo con un periodista y poeta menor, Guzmán Papini y Zás.

O. P.G.

EL CORREO DE LOS VIERNES. Este semanario, que aparecía regularmente los días viernes, salió a la calle entre el 20 de marzo de 1981 y el 1 de marzo de 1985. Planteó en su estructura un considerable espacio para el área cultural, dentro del cual la literatura ocupó siempre un lugar destacado. Las páginas dedicadas a este rubro -a cargo de los críticos José Pedro Díaz y Wilfredo Penco- no solamente cubrieron con eficacia el comentario bibliográfico, sino que además plantearon a menudo análisis de fondo acerca de autores y problemas generales del quehacer literario, con una marcada preocupación en lo nacional por parte de Penco y un encare más universalista en Díaz. También, y no de modo circunstancial, se abrieron dichas páginas a la difusión de poetas y narradores uruguayos contemporáneos, marcando de esa forma una interesante vía de difusión para la creación. Una de las características de esta sección fue la nota de cierta extensión, la búsqueda del rigor, la reflexión inmediatista.

A. Mi.

EL CUARTO DE ANATOL. Jorge Bruno elige el absurdo como vehículo para expresar el infierno de los otros, el problema de la identidad, la vida como representación, la necesidad de la máscara. Polisémica y de compleja decodificación, la obra expone un ritual que se cumple (al menos desde la perspectiva de Anatol) en una hora determinada de los días martes, en que el cuarto donde habita el personaje se transforma en escenario y su intimidad es violada al hacerse visible a los perseguidores que lo obsesionan (y que coinciden con el público del teatro). Por azar ésa es también la hora y el día en que hace su visita Adhemar, modesto y fracasado profesor, atraído hacia allí como por un imán ("Cuando pienso que en realidad no sé nada de usted, que apenas lo conozco, me pregunto incluso si usted existe fuera de los martes..."). Como la obra toda se desarrolla precisamente en martes sucesivos, Anatol siempre finge ("Ya ven cómo no me agarran desprevenido... nunca me he mostrado como soy") frente a esos invasores de su privacidad, ante quienes se esmera en mostrarse coherente. Pero la incoherencia de la vida arrasa con sus propósitos e introduce el caos, porque en esa hora ritual (que paradójicamente y en cierto modo es la hora de la verdad, del ser inserto en el convivir) aparecen personajes que aluden a otro Anatol del que él no parece tener conciencia y le informan de su complicidad en actos delictivos y de la inminencia de un castigo, aportando pruebas objetivas de esa otra vida que él no asume como propia ("Pero es lo lógico -dirá Adhemar-, una cosa puede no ser la misma para usted y para los demás"), planteándose así el problema del yo, desde sí mismo y desde la visión de los demás. Fuera de la hora ritual, y por ende desaparecidos los invasores, Anatol huye y el mundo de esos otros invade su cuarto manteniendo vigente el misterio de su identidad dual, también interpretable como proyección de una vida secretamente deseada (Adhemar: "¿Por qué no confiesa usted la verdad... que eso, un bandido, un aventurero, un conquistador elegante, un gigolo, es todo cuanto usted ha querido ser?"). La obra se estrenó en 1956 por El Tinglado, habiendo triunfado en el concurso organizado por esa institución teatral.

G. Mz.

EL DERRUMBAMIENTO Y OTROS CUENTOS. Cuando en 1953 aparece este libro, Armonía Somers ya había publicado la novela **La mujer desnuda** (**Revista Clima**, Nº 2), en el año 1950, y el cuento "Las mulas" en el único número de **Correo del Sur** en 1952. **El derrumbamiento** contiene, además del relato que le da el título al libro, "Réquiem por Goyo Ribera", "El despojo", "La puerta violentada" y "Saliva del paraíso". La edición de los cinco relatos hizo posible que el primer texto escrito por la autora viera finalmente la luz. En efecto, "El derrumbamiento" fue la primera incursión de Armonía Somers en la ficción, "cuyo borrador primario nació sobre una roca de Pocitos nuevo, luchando con el viento que quería llevarse los papeles y el diablo que pugnaba por mi alma". Los cuatro cuentos restantes del volumen fueron "de mesa de café, después de una larga jornada de trabajo extraliterario". Cuando el libro se publica se revela el misterio sobre la identidad de Armonía Somers y esta historia de la Virgen María en trance de enamorar a un negro moribundo que huye de la justicia, habría de convertirse en una suerte de relato identificatorio de la autora, incluido en antologías, editado en el extranjero y tomado como texto de estudio para la elaboración de tesis universitarias. Mientras tanto, el volumen todo daría pie para que se insistiera en la pesadilla de los relatos, en el marcado erotismo que los anima y en la desesperanzada marginalidad de los personajes. Asimismo, Benedetti, quien había recibido la publicación del libro con grandes reservas en 1953, esperando que la autora sustituyera "una mera pose por una actitud verdadera", admitiría diez años después frente a **La calle del viento norte** que los cuentos de Armonía Somers "no se inscribían en una pose literaria sino en una auténtica angustia metafísica". El cuento "El derrumbamiento" ha sido traducido en 1977 (**Le fantastique feminin**, Editorial Marabot, Bélgica) y en 1987 (**Mort por scorpion**, Editorial Arcane, Francia).

M. A. C.

EL DESAYUNO DURANTE LA NOCHE. Publicada en Madrid en 1985. Ricardo Prieto da una visión descarnada de la condición humana entendiendo la convivencia como situación límite cotidiana, entre personajes (la Abuela, su hija Beatriz, su nieto Leopoldo) que se interrela-

cionan movidos por fuerzas contradictorias traducidas en corrosiva agresión. La acción dramática evoluciona en torno a la expectativa - cruelmente satirizada por Beatriz- que generan en la Abuela las visitas del Profesor, cuya presencia desencadena simultáneamente tensiones y situaciones contrastantes que le pasan inadvertidas por cuanto permanece ajeno al código de complicidades que asfixia al núcleo familiar. Esa misma ajenidad suscita situaciones grotescas por su ironía patética, pero el elemento grotesco se da esporádicamente, haciéndose hincapié en la concepción del enmascaramiento del yo íntimo. El título de la obra surge del texto: "Abuela: ¿Cómo luciría yo sirviéndole el desayuno y diciéndole 'querido'? Beatriz: Muy hermosa, siempre que el desayuno se lo sirvas durante la noche, cuando no te vea el verdadero rostro". Dicho diálogo adquiere significados que van desde el más literal hasta otros vinculados con la necesidad de autoocultamiento: "¡Como si hubiera alguien que no debiera avergonzarse de estar vivo sin acabar con tanta inmundicia!" (Abuela, II-2). El comer aparece como un leit motiv de la obra y con múltiples proyecciones: "¡Para comer hay que pagar!" (Dependiente, I-2); "¡Qué entren! ¡Que me vean comer alguna vez!" (Leopoldo, I-2, cuando hace el amor a su compañera) y los almuerzos y cenas que tienen lugar en ocasión de las visitas del Profesor. El propio título de la obra implica un contrasentido que apunta a ser un símbolo de esos seres privados del elemento nutricio cotidiano, alimentados a destiempo con migajas materiales y condenados diariamente al hambre esencial, al desamor, a la abyección, cuando el deseo más recóndito es el vislumbre de "todo lo que sería noble y puro" (Abuela, en el final de la pieza), pero que es inaccesible o inexistente. La obra obtuvo en 1979 el premio "Tirso de Molina" del Instituto de Cooperación Iberoamericana y fue estrenada en junio de 1987 por la Comedia Nacional.

G. Mz.

EL DESTERRADO. Vida y obra de Horacio Quiroga (1968). Emir Rodríguez Monegal. Veinte años de labor periodística, de investigación filológica, de relevamiento documental y testimonial, hicieron que en un trabajo siempre "en proceso" y sobre lo quemante (rasgo casi unánime en nuestra producción crítica), Emir Rodríguez Monegal encabezara desde

1947 la revisión de Quiroga. Sus artículos en **Marcha**, **Número**, el **Boletín de la Universidad Nacional de Córdoba**, la edición e introducción al **Diario de viaje a París** (1947), el prólogo a la **Selección de Cuentos** de Clásicos Uruguayos (1967), la recopilación parcial de sus trabajos en el libro **Las raíces de Horacio Quiroga** (1961), no solo constituyen los antecedentes de **El Desterrado**, sino que se trata de materiales que fueron refundidos en él, incorporados con leves retoques, invadidos por nuevos escritos secretos. José María Delgado y Alberto Brignole ya habían examinado a la figura de su amigo en 1939, y aunque vastas eran las lagunas que tenían entonces, enorme lo que se desconocía y lo que de ahí en más se conoció de Quiroga, sobre su escritura y su personalidad, Rodríguez Monegal debió citarlos con harta frecuencia. Ninguno de los enfoques que Real de Azúa distinguiera en nuestras biografías ("psicologista", "sociologista", "historizante" y "epizante") resulta pertinente para asir al trabajo de Rodríguez Monegal, puesto que significa una tentativa desconocida en el horizonte de un género no muy frecuentado -en lo que a letras uruguayas respecta- pero menos asistido de instrumentos teórico-interpretativos seguros. Para el experiente crítico de Quiroga, el instrumento fundamental fue el psicoanálisis, no en cuanto metáfora del sujeto (de acuerdo con la perspectiva lacaniana), sino en su versión más ortodoxa, en tanto apela al texto como manifestación posible de los encadenamientos causales del yo. Por allí se espigan homosexualismos reprimidos, complejos de edipo, voyeurismos, neurosis, histerias y toda clase de estados morbosos en buena cuota de los relatos ("El 2º y el 8º número", "Historia de Estilicón", "Los Perseguidos", etc.) y ellos intercalados en una doble estrategia: cuando estima que el texto funge de espejo para el acontecimiento vital del autor, o cuando se atiene a la fecha de publicación original sin desplazamiento aparente hacia el dueño de los signos. El primer caso bien puede ejemplificarlo el paralelismo de la tortuosa relación Quiroga/María Esther Jurkowski, con las vicisitudes de Nébel/Lidia en "Una estación de amor". Y aunque a veces abusa de la lectura simbólica, como en "Silvina y Montt", su visión comporta un modelo desprejuiciado y nada apologético que no ha tenido continuadores, ni aun quien enmendara el rumbo. Además se mueve dentro del edificio del dato y la minucia con autoridad y sin enriedos; distribuye oportunamente los testimonios de los que en uno u otro período

de su labor entrevistó (Enrique Amorim, Darío Quiroga, José Bianco, Jorge Luis Borges, los sobrevivientes de Misiones). Todo ello postulado con una escritura "periodística" (por amena), deliberadamente "literaria", cuando sin perder el distanciamiento del objeto elude a la exposición plomiza, opta por la reconstrucción gozosa, dialógica y polémica. Las constricciones biográficas o, quizás, el volumen impuesto por la editorial "Losada", lo obligan a deslizar juicios impresionistas e infundamentados sobre múltiples cuentos, así como a forzar la correlación de "fuentes" o "influencias" (Poe, Mauppassant, Kipling); o a esquematizar en exceso a los contextos, exaltando la soledad, el "destierro" de Quiroga por encima del mundo en que le tocó vivir y, en largos períodos, sufrir. Como "los críticos suelen tener epidermis finísima" -según dice a propósito de Zum Felde, visto por Quiroga- Rodríguez Monegal usa de los trabajos de fina erudición, tales los de Roberto Ibáñez, sin reconocer explícitamente a estos esfuerzos anteriores. Se trata de otras claves autobiográficas, las del biógrafo, que tampoco pueden desecharse en la consideración de este libro.

P. R.

EL DIARIO (1963-1971). Sección a cargo de Omar Prego Gadea, quien a su vez colaboraba por esos años, y desde 1954, en **Marcha**. La sección se encargaba prioritariamente de la literatura y en mucho menor medida de la sociología y la historia; en los primeros años (con algún hiato entre 1963 y 1968), se publicaba un comentario bibliográfico de un solo libro con una frecuencia semanal. A partir de 1969 -y hasta el final- incluye una amplia columna de información cultural y bibliográfica en particular sobre literatura nacional y latinoamericana. Sólo excepcionalmente aparece un ensayo o un reportaje, lo que indica la orientación informativa de la página, aunque pueden encontrarse algunos enfoques polémicos como bien puede serlo la bibliográfica sobre **Literatura uruguaya del medio siglo**, de Emir Rodríguez Monegal (1966).

P. R.

EL EMBRUJO DE SEVILLA (1922). Novela de Carlos Reyles. Ubicada entre **El terruño** (1916) y **El Gaucho florido** (1932), novelas en las que el autor proporciona dos visiones distintas del medio rural uruguayo, **El embrujo de Sevilla** se evade del escenario nacional y, trasladando la acción a Sevilla, elabora personajes típicamente representativos del ambiente andaluz de la época en que la novela fue escrita. El núcleo de la línea argumental, constituido por el conflicto pasional que deriva de las relaciones del trío formado por Paco, el torero, Pura, la "bailaora" y Pitoche, el "cantaor" ex-amante de la anterior, proviene de un cuento, "Capricho de Goya", escrito por Reyles en 1902 y que Alberto Zum Felde, no sin motivo, juzga como magistral. Pero ese núcleo argumental se amplía enormemente en la novela mediante la creación de un entramado anecdótico muy rico y de una galería de personajes muy vasta (entre los que destaca el pintor Cuenca, que, dentro de ciertos límites asume la expresión del pensamiento, en lo vital y en lo estético, de Carlos Reyles. La crítica ha afirmado que **El embrujo de Sevilla** es la obra maestra de su autor. En ella se expresa, en efecto, con notoria eficacia narrativa, la concepción reyleana de la vida y en ella se hallan, asimismo, pasajes de innegable plenitud estética, como, por ejemplo, las que componen el capítulo VI (la corrida de toros). Una especie de euforia dionisíaca corre por las páginas de la novela, pero, a su vez, y sin apagar los fuegos de esa euforia, un sabio sentido del orden, de la composición y del equilibrio narrativo, confieren a la novela los perfiles de una serena construcción apolínea. **El embrujo de sevilla** es, además, una de las novelas uruguayas de más cuidada elaboración estilística. En su libro **Carlos Reyles** (Montevideo, Universidad de la República, 1957), texto capital en la bibliografía reyleana, Luis Alberto Menafra tras afirmar que **El embrujo de Sevilla** "es la obra cimera de Carlos Reyles", agrega: "La traía en su entraña como una semilla. Estaba convencido, según vimos, que había nacido para escribirla. Lo confesaba abiertamente, cuando alguien se interesaba por el secreto de su creación. El y Sevilla estaban destinados a encontrarse, para dar una nota vital tan aguda, que llegase a los límites de la muerte".

A. S. V.

EL ESPECTACULO IMAGINARIO. Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. ¿Una propuesta generacional? (1986) de José Pedro Díaz. El libro reúne cinco ensayos. El primero, inédito, -y que sin duda justifica el libro- se titula "El tema del espectáculo" y oficia de introducción. A partir de la actitud de desapego por la vida que Onetti y Hernández muestran en su literatura, Díaz tesitura una poética creativa en ambos que encuentra su explicación, entre otras, en la "poética de ensoñación" de Gaston Bachelard y que se originaría en un proceso formativo cuya distensión permitiría ese "desenganche" y esa elusividad. Lo peculiar consiste sobre todo en inscribir esa particular poética de la elusividad dentro de un proceso histórico que, visto desde la óptica de la sociología, justificaría "conductas sociales" como las que practican los narradores de Onetti y Hernández. El segundo artículo "Más allá de la memoria" había aparecido ya en un volumen crítico dedicado a Felisberto Hernández por la revista venezolana **Escritura** (Nº 13/14 enero-diciembre 1982). Indaga el "personal fundamento de (la) creación literaria" de F. Hernández sosteniendo el análisis en los textos de principios de los 40. La trasgresión de la memoria que postula se resume en la afirmación de Felisberto: "no creo que solamente deba describir lo que sé, sino también lo otro". "La formación de F. H. en la década de los veinte" tiene la doble virtud de ser inédito y de investigar en las fuentes -documentos y revistas de la época- las relaciones de Felisberto Hernández, las vanguardias y la presencia de Carlos Vaz Ferreira. "Felisberto Hernández una conciencia que se rehúsa a la existencia" es el más antiguo del volumen (1965) y a su vez el màs ambicioso de los trabajos escritos por José P. Díaz sobre el autor. Las conclusiones de este estudio afirman que la investigación de F. H. "al nivel de sus imágenes y de sus temas" permite observar "el drama de una conciencia que se debate en una angustiosa relación con su entorno,que quiere evadirse de él, (...) que busca un imposible paraíso infantil, (...) que aspira, sin saberlo, a un tiempo anterior a los tiempos". El libro se cierra con un artículo "Sobre Juan Carlos Onetti" aparecido en 1983 en **Studi di letteratura ispanoamericana 13-14** de Milano. La tensión entre el mundo y la interioridad se estudia en el punto de vista narrativo de los relatos de Onetti. Los problemas del sueño y la realidad, de la percepción y la imagen, de los

desdoblamientos, del autor y el narrador que ya están planteados en este artículo encontrarán un desarrollo monográfico en la publicación que como segunda parte de **El espectáculo imaginario** apareció en 1989.

O. B.

EL ESPECTADOR O LA CUARTA REALIDAD (Bs. As. 1935). Esta obra supone un cambio en la prolífica trayectoria de Vicente Martínez Cuitiño, insertándose en una etapa creativa cuya tónica es la innovación. De acción dramática casi nula, la pieza expone una concepción del arte teatral que postula lo siguiente: el autor crea individualmente una segunda realidad, la de la obra, inspirándose en una realidad primaria del mundo social, y el intérprete recrea una tercera realidad -también individual- que es la actuación, estando todo ello destinado a una cuarta realidad, la receptividad del público, que es de carácter social. Se articula en un diálogo en el que participan Espectador, Empresario, Poeta, Crítico, Artista y otros personajes con valor simbólico, discutiéndose temas tales como el goce estético, el arte prostituido en la sociedad de consumo, los poderes estatuidos enfrentándose a un público que pide y exige arte. Aludiendo a la artista, el Espectador pregunta al Empresario: "Si ella no te diera dinero con su trabajo, ¿la querrías? (...) Si tuvieras que sacrificarte en su beneficio sabiendo que con ello harías obra cultural, ¿la querrías?". La artista, que es mujer del Empresario (el arte "casado" con el negocio) sufre un proceso evolutivo a partir de un inicial rechazo del Espectador, que pasa a ser una vacilación entre éste y el Empresario ("¿Con quién estás aquí? ¿Conmigo o con él?", le inquiere su amante, disputándola al otro) y concluye en un luminoso pronunciamiento en favor del Espectador. La pieza se estrenó el 5 de junio de 1928 por la compañía. Rivera-de Rosas-Franco en Buenos Aires.

G. Mz.

EL FOGON. Semanario tradicionalista uruguayo, fundado en Montevideo el 1º de setiembre de 1895 bajo la dirección de Alcides de María. Conoció varias épocas, separadas por pausas más o menos breves, hasta

su desaparición a fines de la segunda década de este siglo. De todas sus épocas, la más importante y representativa es la primera, en la cual sirvió de reiterado manifiesto ideológico a un sector de la burguesía y el terratenentismo uruguayos. Dicho sector, integrante de la Sociedad Criolla fundada en 1894, exaltaba los valores patrióticos encarnados en la figura del gaucho, pero tal actitud ditirámbica no se compadecía con la verdad histórica: la extinción de aquel personaje a partir del alambramiento de las estancias y la saña represiva contra los "vagos" condenados a tal condición por el latifundismo, albacea de Latorre e inspirador del Código Rural. Dos móviles fundamentales presidieron la prédica y la orientación literario-ideológica de **El Fogón**. Uno de ellos fue el conservatismo tradicionalista que oponía lo nacional a lo extranjero, el criollo al gringo, el campo a la ciudad, el concepto emocional de patria al racionalismo y secularización cosmopolitas. Este etnocentrismo ingenuo y a la vez agresivo -era frecuente recurrir a los mecanismos del ridículo al que es tan afecta la mentalidad chovinista- apuntaba, en la esfera de las superestructuras, a un embozado encomio de los guardianes de plenitud folklórica que, tras la apología del gaucho, preservaban los privilegios clasistas de las oligarquías criollas. El otro móvil era literario: se pretendía salvar a la poesía gauchesca y a la nativista -este término aún no había nacido, pues fue acuñado por Fernán Silva Valdés un cuarto de siglo más tarde- de la oscura decadencia a la que la habían condenado por ese entonces los autores de ínfima categoría. Dicho objetivo, no siempre alcanzado pues en las poesías publicadas en **El Fogón** hay más paja que grano, concitó una corta afluencia de versificadores felices y poetas verdaderos, entre los que figuraban Antonio D. Lussich, Elías Regules, Orosmán Moratorio, José Alonso y Trelles. Si hoy releemos aquella copiosa vendimia de décimas nos encontramos con una poesía de exteriores, de marionetas convencionales que accionan mecánicamente sobre los mismos telones de fondo. Habilidad -a veces mucha- para versificar, unas oportunas gotas de romanticismo, una reiterada invocación a las tradiciones, y ya tenemos en marcha la fuerza que dinamiza la versada caudalosa. A poco que se examine críticamente este animado friso de evocaciones camperas se comprobará que se trata de la apología de un mundo muerto, y lo que parecía el encomio se convierte en el epitafio de una extinguida y despistada humanidad. Las hazañas del

gaucho insumiso transcurren en una enrarecida atmósfera de falsedades, en una sociedad sin clases, y las tristezas de los humildes se convierten en dichas paisanas al pasar por el prisma escamoteado de los ideólogos del gauchismo. Fueron famosos en la historia de **El Fogón** los "contrapuntos" literarios mantenidos entre Alcides de María (Calisto el Ñato) y José Alonso y Trelles (El Viejo Pancho).

D. V.

EL GUASO (Mdeo., 1912). Alberto Weisbach refleja en esta obra las miserias del peón medianero de los ingenios tucumanos -donde impera la ley feudal-, despojado de sus pobres bienes y de su dignidad como marido y padre. Como en los ingenios tucumanos campea la ley de los poderosos en igual medida que en los yerbales paraguayos o en los cafetales brasileños, la obra se erige como denuncia de la extrema injusticia que sufren los desposeídos de Latinoamérica toda. A José Julián lo despojan arbitrariamente de sus tierras, ganadas con sacrificio, y le arrebatan a su hija -como otrora a su mujer- para saciar los apetitos de don Dermidio, dueño del ingenio, quien hace sentir al guaso el peso de su autoridad amenazante, ante la cual la víctima se doblega como ante un ser divino. Inscrita en la línea de denuncia de la injusticia y el desconocimiento de derechos en que vive la peonada rural, la originalidad de esta pieza radica en la cruel lucidez que el protagonista tiene de su servilismo, de sus limitaciones, de su debilidad ante la presencia del patrón, por quien siente un respeto heredado ancestralmente que le impide toda sublevación. Debatiéndose entre la rebeldía y la humildad, el desenlace lo muestra suplicando perdón de rodillas por la osadía de su reacción al ver que se llevan a su hija. En la Esc. 8 del Acto único da muestras de su sumisión: "¡No tener coraje pa'ogarlo! ¡Guaso cobarde! (...) ¡Cobarde, sí! ¡Maldita sangre!". En la Esc. 11 habla de las mujeres: "¡Si son igualitas! Todo el mujerío. No saben sinó rispetar a too lo que jieda a ingenio. A su hombre no, porque es guaso (...) ¡Todo pa'esos tigres que l'emporcan nombre, sangre y concencia". Con hábil manejo de anticipaciones, una excelente recreación de supersticiones del pobrerío, un lenguaje rico en color local y la conformación de personajes vigorosamente trazados (donde destacan el guaso José Julián y su suegra Anfilo-

quia, curandera y celestina por adhesión a los patrones), la obra es un acabado exponente de la maestría del autor. Se estrenó en Buenos Aires por la compañía de Pablo Podestá el 5 de junio de 1912.

G. Mz.

EL HERRERO Y LA MUERTE de Mercedes Rein y Jorge Curi. (Estrenado en 1981. Teatro Circular, bajo la dirección de Jorge Curi). Editado por **Escenario** (Revista del T. Circular) en fascículo . Montevideo, 1982. Transformando varios aspectos de la leyenda del herrero que logra burlar con su astucia al cielo y a la tierra y que tiene una larga tradición en Occidente, el excelente texto de Rein-Curi toma como punto de partida el capítulo XXI de **Don Segundo Sombra** de Ricardo Güiraldes, dramatizado en 1955 por Juan Carlos Gené, vertiente más vinculada a la picaresca criolla, donde el viejo Peralta (Miseria) es un gaucho pobre y holgazán, pero hospitalario y generoso, que pondrá en jaque con su astucia y gracias a los dones recibidos por su hospitalidad, al diablo y a la muerte. Con buscados anacronismos, una permanente socarronería y buen humor, diferentes niveles de ficción, citas y referencias a otros textos, la obra es sobre todo una invitación a la irreverencia y a la libertad frente a todo sistema opresor y a las diferentes formas del poder, la ley y la norma. Así, encontrar en la ficción a un hombre excepcional, pero un gaucho como tantos también, que por su ingenio puede desafiar al gobernador y al comisario, a dios y al diablo, poder reirse ante una muerte personificada que chilla impotente en la horqueta de un árbol, es una oportunidad para desahogarnos catárticamente de varios sometimientos; del mismo modo que los saltos de la fortuna. Toda la fuerza de estos mecanismos de desacralización se refuerzan además por el contexto socio-histórico que incide poderosamente en la recepción (último período de la dictadura). Pero su alcance desmitificador y contestatario se sostienen, además de los múltiples aciertos del discurso dramático, más allá de estas circunstancias, y en forma paradigmática, como resorte liberador ante toda opresión.

R. M.

EL HIGUERON. Publicada en Montevideo en 1924, esta obra de Carlos Princivalle constituye una denuncia al latifundio postulando como solución un cambio de actitud en los latifundistas en cuanto a disponerse a extirpar la desocupación y el hambre. Hay la denuncia de una legislación que protege el robo y las muertes de que son responsables los poderosos, y que en cambio se ensaña con el pobre ladrón carneador que roba por hambre. Esteban Larrea, hijo del patrón muerto, se entera de la indigna y saqueadora conducta de su padre -el higuerón que arrasó con las plantas vecinas- y procura reparar ese daño reformando y modernizando la estancia, e introduciendo la práctica de la agricultura para dar trabajo a cuantos lo necesiten: "No soy lo suficientemente virtuoso para devolver lo que no nos pertenece legítimamente. Además, no tendría derecho, por mamá, por Manuelita... Pero transo con mi conciencia y devuelvo algo en forma de hospitalidad y de trabajo". Fracasa en su empeño y termina suicidándose, como responsable de la ruina a que ha llevado a su madre y a su hermana, pero Timoteo, hijo de otro estanciero, decide continuar su obra. La injusta tenencia de la tierra es un mal congénito al país ("El higuerón es el árbol de nuestra tierra") y la acción individual nada puede contra él; cuando Timoteo le dice que seguirá su ejemplo, Esteban le advierte: "¡Te tragarán como a mí! ¡Es todo el bosque de higuerones que debe hacerlo! ¡Son todos los Estébanes y Timoteos que deben hacerlo!" Este reformismo que se plantea como ingenua solución supone un enfoque del problema desde la óptica de los poderosos y no desde la de los desposeídos, como la tendrá Zavala Muniz en "La cruz de los caminos" y "Alto Alegre". La obra se estrenó en 1924 por la Compañía Carlos Brussa.

G. Mz.

EL HOMBRE QUE SE COMIO UN AUTOBUS. Libro de poemas de Alfredo Mario Ferreiro. Publicado en 1927, su estructura copia la "forma" del autobús del título: sus partes se denominan "Paragolpes delantero y faro piloto", "Radiador", etc. En ocasiones el título anuncia un cambio temático: si en su conjunto el libro trata de aprehender el paisaje urbano, su "Rueda de auxilio" abre las puertas al campo. En

buena medida el continuo trabajo sobre las imágenes se basa en el clima cultural imperante en la época (futurismo, cubismo, Gómez de la Serna), dedicado a retratar la nueva realidad "maquinista" con humor y síntesis de "greguería" ("El rascacielos es una jirafa de cemento armado", "los tranvías que charlestonean/en los cruces", "El agente,/con una elegante vuelta de mano,/abre la canilla del tránsito"). Más originales, en el aspecto formal, son sus roces con cierto concretismo tipográfico, espacial o sonoro (en "Poema sin obstáculos del tránsito ligero" o "Tren en marcha"). En una lectura actual, sin embargo, los poemas que más conservan su poder son los que contradicen una imagen de mero "poeta humorista" con que la crítica ha limitado con frecuencia el alcance de Ferreiro. En ellos aparece el erotismo, la melancolía, la figura dolorosa de la madre ausente, una contenida violencia animal: "Los amores monstruosos", "El dolor de ser Ford", "El terror de la lanchita", "Campo abierto", el espléndido "Adiós a mi ropero". Otro plano que mantiene toda su frescura es el retrato de paisajes poco tratados en la poesía uruguaya: la Ciudad Vieja en "Los puertos tristes" y "Light-House Bar", "Pocitos", el extenso "Buenos Aires". En ellos se acerca a los argentinos Oliverio Girondo y Raúl González Tuñón. Ya Zum Felde había apuntado: "No inspira su libro aquel aliento optimista y avanzador del futurismo marinettiano, robusto y violento, lanzado a toda velocidad por las carreteras del progreso. Este Ferreiro, es un **chauffer** sudamericano; y el sudamericano es triste, triste hasta en la alegría; máxime si es de cepa ibérica". El libro ha sido reivindicado por corrientes poéticas posteriores (el grupo de "Uno", "Los Huevos del Plata", etc.).

E. E. G.

EL IDEAL (EL DIA DE LA TARDE). Desde el 1º de octubre de 1919 hasta el 30 de mayo de 1929 aparece 2 veces por semana -con cierta irregularidad-, en distintos lugares del diario, la columna "Crítica literaria" firmada por Alberto Zum Felde. El impacto causado por esta columna en su momento, el carácter iniciático que tendría para la crítica literaria posterior, las 2 etapas de "revisión" (artículos hasta el 29/1/21) o, precisando los términos, de elaboración de "la primera visión de la literatura uruguaya", y la posterior, más acaparada por la "crítica bibliográfica-cultural de actualidad", el sistema crítico puesto en juego

y su coherencia, han sido oportunamente destacados (Uruguay Cortazzo, **Zum Felde, crítico militante**, 1981). Diez años de trabajo intenso, creativo, removedor.Es inevitable ante la vastedad del material elegir y deslindar, dejando muchos elementos por el camino. Tanto en la elaboración de un concepto de americanismo literario como en la respuesta que fue dando ante los movimientos de vanguardia se puede percibir en Zum Felde una evolución que depende no solo de la formación y maduración del crítico, sino que de alguna manera se inscribe en una forma más general de pensar el país. Si en 1925 ("Los ultras", 30/5/25) AZF asume el papel de defensor de "Las nuevas formas de arte" y en 1928 tiene que polemizar con Luis A. Schinca, quien lo acusa de amparar "los adefesios" que nuestros vanguardistas producen, el seguir su columna literaria desde 1920 muestra cuántos avances y retrocesos, cuántas vacilaciones, cuántas racionalizaciones le costó aceptar "lo nuevo". Le caben a Zum Felde las palabras con que Alfonso Reyes describió la situación de aquellos escritores que por edad o formación simpatizan con una educación anterior pero son capaces de descubrir las voces de los nuevos: "Ellos registran también los nuevos valores, pero por reacciones inactuales". En un temprano artículo sobre "Los poetas jóvenes" (4/3/20) AZF maneja los conceptos de "originalidad" y "sinceridad" para hacer un llamado a los creadores latinoamericanos a mirarse a sí mismos y su entorno y crear a partir de ese gesto de autoconciencia. Este reclamo de autenticidad convive en este primer momento (arts. sobre Emilio Oribe del 11/3/20 y 15/3/20) con la valoración positiva y prácticamente excluyente de una formulación poética tradicional, sostenida en el rechazo del prosaísmo y el "criticismo" en poesía, la defensa de la "música" como "inalienable cualidad de la poesía" (Sobre Casaravilla Lemos, 22/3/20) y la "forma definida" en oposición a la "actual poesía arrítmica" (Sobre Emilio Oribe, 4/11/22). En más de una oportunidad deja asentado su conocimiento vago y distante de los movimientos vanguardistas (por ejemplo en el art. sobre Ildefonso Pereda Valdés del 24/3/21, también sobre Alberto Hidalgo del 15/7/23) que no lo inhibe de la fórmula sentenciosa: "Escuelas hijas del capricho, no se fundan en un estado de conciencia ni responden a determinaciones vitales..." En la imposibilidad de acercarse sensiblemente a la paradoja vanguardista de "escribir sin mayúsculas y con

rascacielos", en palabras de Vallejo, opta por el "sencillismo" o la imagen más retóricamente telúrica para la poesía latinoamericana: "Aquí en América, de donde es Hidalgo, la poesía actual está representada por Chocano, en su última manera (puesto que se renueva Chocano es todavía joven); por Gabriela Mistral, por Juana de Ibarbourou, por Fernández Moreno, por Emilio Oribe, por Casaravilla Lemos, por Silva Valdés, por Alfonsina Storni (...) todos de producción novísima, y en cuyos poemas late el lirismo profundo y humano, original y sincero, sencillo y complicado que expresa todas las inquietudes del alma contemporánea y que es de todos los tiempos porque es esencial en el hombre..." (19/7/23). La mentalidad "moderna", progresista, batllista, de AZF con su natural tendencia a adaptarse a los cambios y receptiva de las grandes corrientes de la cultura occidental, hace que ese primer rechazo se transforme en 1924 en una aceptación que implicará reparos, selecciones, permanencias de criterios anteriores. En un artículo del 28/7/24 sobre "El verso castellano" afirma que la norma del poeta de nuestro tiempo es "la libertad absoluta" y justifica los cambios: "Así como la técnica de la industria cambió totalmente con la aplicación de la electro-mecánica, la técnica de la poesía ha cambiado con la dinámica espiritual de nuestro tiempo". Esa voluntad de estar al día, de sumarse al cambio de ritmo que el desarrollo técnico genera está unida en AZF a una visión optimista, solidaria del mismo rasgo que en forma más general sumara Real de Azúa a los muchos con que caracterizó al primer batllismo. Elude lo cataclísmico y angustioso de muchas propuestas vanguardistas y erige al Futurismo en paradigma de los nuevos cambios: en un artículo del 7/11/24 afirma que en la literatura "actual" "al pesimismo del siglo anterior ha sucedido un bien definido optimismo que se manifiesta en el culto de la energía, del movimiento, del dionysismo natural, y en el renacimiento de los valores espirituales que dan un sentido trascendente y sublimal a la vida. Nuestro siglo nació bajo los auspicios del Futurismo." El Futurismo es expresión de una idea de Progreso que aparece en numerosos artículos vinculada a la imagen de los EEUU, modelo deseable, ambiguamente discutido por AZF. En un artículo sobre Parra del Riego (5/5/25) AZF establece que el origen del Futurismo se halla en Walt Whitman: "Todo Futurismo lírico tiene su origen en el vate primigenio de la América del Norte. El culto de la energía y la alegría de la renovación son valores

poéticos traídos al mundo por el coloso yanki". Hacia 1925 la confluencia del vanguardismo y el reconocimiento del cosmpolitismo rioplatense marcarán para AZF la superación de la fórmula poética representada por Fernán Silva Valdés. Si en 1921 era Silva Valdés quien parecía abrir el camino que AZF había delineado intelectualmente con su "prédica": "nacionalizar la cultura estética y universalizar la materia nativa" ("Agua del tiempo", 10/12/21) en 1926 parece atisbar otros rumbos al establecer la relación entre la "sensibilidad compleja" vanguardista y la vida ciudadana. En dos artículos a propósito del libro **El violín del diablo** del poeta argentino González Tuñón, (18/5/26 y 21/5/26) saluda el surgimiento de la poesía ciudadana y hace un balance del nativismo: "El nativismo tradicionalista es la poesía del pasado. Lo presente y lo futuro están inspirando ahora sus poetas (...) Porque el hombre actual del Plata (...) es el hombre de las ciudades de América". En su dimensión práctica, vital, la "militancia" crítica zumfeldiana, por su medular enhebración en el contexto es difícilmente atrapable con principios reductores. Otro de los puntos imprescindibles que habría que tener en cuenta para ampliar la perspectiva de su trabajo crítico es la visión americanista que en esos años desarrollara. En uno de los primeros artículos en que aborda el tema (7/7/21) AZF aboga por un "americanismo espiritual", entendido -con clara y temprana conciencia transculturadora- fundamentalmente como un ideal de autonomía que permita seleccionar influencias y dirigirlas según necesidades propias. Este ideal está sometido a una visión civilizadora y ciudadana que reproduce sin demasiadas modificaciones la vieja y actuante oposición sarmientina de civilización/barbarie. No le cuesta nada -a pesar de que tenga sus razones- rechazar "lo gauchesco" por considerarlo "pintoresco" y "exótico para el hombre de la ciudad" (29/3/20), no tiene empacho en considerar a la "masa indígena" como una "cosa inerte y oscura, que impide la marcha" (31/5/22). Paradójicamente esto está encuadrado en una búsqueda latinoamericanista que identifica en un primer momento con el relevamiento de lo autóctono: "Los poetas de América han de buscar en sí en su medio, los elementos de su poesía" dice en un artículo del 4/3/19. El problema de la cultura latinoamericana presente insistentemente en los artículos de AZF está fuertemente condicionada por una conciencia de ser uruguayo asentada en una doble y ambigua mirada hacia lo latinoamericano por un lado y lo europeo y

yanky por otro. Pensándose en una sociedad rioplatense abierta y "moderna", AZF mide -bastante mezquinamente- sus distancias con un "otro" latinoamericano signado por el "lastre" de lo indígena, y al mismo tiempo, sus semejanzas con algunos elementos que se consideran índices de desarrollo en los países evolucionados. Esta doble valoración implica una imagen de sí mismo y de un querer ser que persigue modelos en Europa y no en Latinoamérica, a pesar de que el deseo de diferenciación o autoafirmación lleve a hacer de lo latinoamericano una bandera. En la voluntad de resumir, elegimos como altamente significativo el artículo en el que bajo el título de "Latino-Americanos en París" (5/6/26) AZF hace una dura crítica a la AGELA, asociación de la que participa activamente el joven Quijano, al que no nombra. Luego de acusar de "retóricos", producto del "florilegio verbal de académicos en ciernes" a los discursos antiimperialistas que sustentan los integrantes de la Asociación pues carecen de "todo concepto sociológico verdaderamente sólido y positivo", dice que "faltó en ese torneo oratorio, la voz escueta y lúcida que dijera: Señores: la expansión económica de los EEUU es un fenómeno biológico fatal, inherente al desarrollo enorme de sus energías. Contra él no valen protestas idealistas, ni plañideras declamaciones, ni anodinas ligas internacionales, a base de discursos pomposos. A la energía hay que oponer la energía... (haciéndonos mejores de lo que somos, no tendremos que temer a EEUU) "La tierra es de quien la sabe civilizar".

C. B.

EL INFIERNO TAN TEMIDO (1962) es un volumen de cuentos de Juan Carlos Onetti que, además del que da título al volumen, contiene "Mascarada", "El Album" e "Historia del Caballero de la Rosa y la Virgen encinta que vino de Liliput". Para sus mejores críticos, "El infierno tan temido" (1957) es la obra maestra de Onetti en el género. El cuento puede ser interpretado como la historia de una venganza o como una sórdida, como una aberrante historia de amor, en la que una mujer hace llegar al marido que la abandonó -y más tarde a otras personas- fotografías suyas en las que aparece desnuda, con hombres desconocidos, en anónimas piezas de hotel. En este cuento terrible, Risso parece

expiar no una culpa concreta (la de haber abandonado a su mujer, la de haberse negado a comprender su inexpresable prueba de amor) sino otra mucho más antigua y difusa: la del género humano todo. "Mascarada" (1943) narra la historia de una mujer que recibe la orden de prostituirse ("la orden breve de buscar hombres y volver con dinero") y que, con la torpeza y la vergüenza de una primeriza, se apresta a hacerlo. En una primera versión, esa orden figuraba como «dato omitido» por el narrador, quien se limitaba a proporcionarle algunas claves a sus lectores, para que fueran estos quienes descubrieran la verdad. "El Album" (1953) es el primero de sus cuentos que Onetti instala inequívocamente en Santa María. Una mujer desconocida llega a la ciudad "cargada de baúles" y se instala en el hotel. La mujer establece una relación amorosa con un muchacho, Jorge Malabia, a quien le cuenta historias (que el muchacho supone inventadas) de viajes por países lejanos. Cuando esta modesta Sheherezada abandona el pueblo, dejando sus maletas y baúles en el hotel, Malabia descubre un álbum donde todos esos viajes están cuidadosamente documentados. El muchacho, entonces, comprueba que todo era cierto, que nada era inventado, y se siente defraudado, estafado. "La historia del Caballero..." es un cuento construido al borde del grotesco y narra la llegada de una extraña pareja a Santa María, de un legado burlesco, tal vez de una venganza o de un malentendido. Como en su posterior **Para una tumba sin nombre**, aquí el mayor interés del cuento reside en la habilidad del escritor para hacer que la construcción narrativa sea el verdadero personaje, y para inducir a su perplejo lector a sumarse, él también, a la fabulación colectiva. En una palabra: para convertirlo en su cómplice.

O. P.G.

EL INICIADOR. Fechado en Montevideo, Abril 15 de 1838, apareció el número 1 del quincenario **El Iniciador**; bajo el lema "Periódico de todo y para todos" e impulsado por el epígrafe "Bisogna riporsi in via" "Es necesario ponernos en camino", concluyó su vida el 1° de enero de 1839 luego de 16 números publicados. Con la conducción de Andrés Lamas y Miguel Cané **El Iniciador** albergó en sus páginas jóvenes (montevideanos y exiliados porteños) a quienes reunía la experiencia del

reciente Salón Literario de 1837 y que se amalgamaban en torno a las ideas de "progreso", de "verdad", de "servicio a la Patria" (aunque quepa aclarar que no todos coincidían en la valoración de los proyectos políticos en pugna en el Río de la Plata). Con el lema "El porvenir nos pertenece" empuñado por Lamas en uno de sus más enjundiosos artículos doctrinales de la colección -"¿Quiénes escriben en el Iniciador?" Mayo de 1838 TI Nº 2- estos jóvenes encarnarán sin vacilación el ideal romántico, desinteresado, generoso. La lectura sainsimoniana ("El porvenir es vuestro") y la investidura de esa misión se confirmará a lo largo de los números y en especial con la colaboración de Miguel Cané en el Nº 9 (Agosto 15 de 1838 T. I) que tituló "Porvenir". El número 1 reproduce un artículo introductorio donde Lamas anuncia el periódico como literario y socialista. Déjese constancia que el segundo de los términos no aparecía en el léxico de los hombres del **Iniciador** con el sentido moderno sino con el que se ajusta a lo definido por Juan B. Alberdi en su fragmento "Del Arte Socialista" aparecido en el Nº 5: "La sociabilidad al contrario (de la política) todo lo domina, todo lo abraza: estado, individuo, familia, sexos, edades, condiciones; todo lo penetra de un espíritu único, de una sola y misma impulsión, lo predispone uno para otro, lo amalgama armónicamente y constituye la economía del cuerpo social cuyos dos principales miembros son el pueblo y el individuo". El concepto debe verse vinculado a la idea del contrato social primitivo acuñada durante el siglo XVIII. Cabría, y se podría matizar esa distancia expresa con la política. Sin dejar de reconocer que interesan más al **Iniciador** los objetivos de mayor aliento que lo incidental. En el ámbito doctrinario es especialmente descollante la actuación de Miguel Cané, el más prolífico de los colaboradores, quien a sus reflexiones generales reuniera importantes apreciaciones sobre literatura; el ejemplo más destacable puede encontrarse en el Nº 3 de mayo 15 de 1838: allí quedará definida la literatura como el retrato de la individualidad social, armonizando así con las especulaciones de alcance mayor. Confirma plenamente este aserto e ilumina el criterio de lo literario, el artículo de Alberdi "De la poesía íntima" que apareciera en el número siguiente: "La poesía no debe expresar sino las ideas, las costumbres, los deseos, los votos, las esperanzas que constituyen la vida de los pueblos y de la humanidad". Otro aspecto que pudo reunir a los integrantes del **Iniciador** fue su

vocación antihispánica en todo lo que España significaba de anquilosado, retrógrado y colonial. También aquí sirvieron de fundamento los discursos inaugurales del Salón Literario, en especial el de Juan Ma. Gutiérrez, colaborador luego del **Iniciador**. Cabe destacar que ello no fue óbice para un reconocimiento expreso e implícito (en las influencias) de lo que identificaron con "la joven España". En especial resulta insoslayable la presencia de Mariano José de Larra de quien la década del treinta conoció tempranas ediciones nacionales. Como curiosidad queda testimoniada la admiración de J. B. Alberdi que con el seudónimo de Figarillo contribuyó al singular culto de la figura de Larra animando **La moda** de Buenos Aires. No debe olvidarse que las colaboraciones de Figarillo fueron islas de solaz en el no siempre ameno material del **Iniciador**. Otra salvedad al antihispanismo es el espíritu restaurador de una religiosidad militante que levantaron los jóvenes del 37 y de la que se ufanaron frente a la generación de sus mayores. En plan meramente enumerativo no pueden olvidarse las muy juveniles colaboraciones de Bartolomé Mitre; las escasas pero importantes de Tejedor e Irigoyen; las protagónicas, en los últimos números, de Frías; así como la preocupación por el teatro (ver en el Nº 10, setiembre 1º de 1838, el largo artículo titulado "Carlos o el Infortunio", a propósito del teatro nacional); o las extensas traducciones del italiano o del francés (con privilegios a Victor Hugo o Silvio Pellico). Visiblemente, los últimos números anuncian el final de la publicación. Descenso del número de páginas de 24 a 20, debilidad en los materiales seleccionados parecen consecuencia del paulatino abandono de la empresa: en realidad sustitución, ya que a partir del 11 de noviembre de 1838 Cané, Lamas y Alberdi se pondrían al frente del diario **El Nacional** en su segunda época, que renace en apoyo del nuevo gobierno de Rivera. Si **El Iniciador** no incursionó en el terreno de la política (revéase la "Introducción" en el Nº 1) no fue por desinterés de sus redactores sino entre otras causas, por las adversas (para ellos) condiciones imperantes en Montevideo. Esto explica incluso que las colaboraciones de los exiliados argentinos y los opositores uruguayos aparecieran firmadas con iniciales crípticas. Finalmente el 1º de enero de 1839 sale (y así se anuncia) el "Ultimo Número del Iniciador". Número 4 de su segundo tomo, dedicará las 20 páginas a la reproducción del "Código o Declaración de los principios que constituyen la creencia

social de la República Argentina". Este documento crucial había sido elaborado por Esteban Echeverría para la Asociación de la Joven Generación Argentina, a mediados de 1838. Era esta su primera aparición pública. **El Nacional** lo reproducirá en febrero y marzo de 1839 y años después el mismo Echeverría lo incluirá en su **Ojeada retrospectiva** (1846) bajo el nombre de "Dogma Socialista de la Asociación de Mayo", con el que se lo conoce habitualmente. Con las ideas allí expresadas culminaba una etapa del esfuerzo de estos jóvenes por recomponer sus patrias azotadas y levantiscas, aun apostando a la alianza con las potencias europeas. Dirá Sarmiento de esta generación (a la que perteneció) que fueron "un grupo de cabezas inteligentes, que, asociándose secretamente, proponíase formar un carbonarismo que debía echar en toda la República las bases de una reacción civilizada, contra el gobierno bárbaro que había triunfado" (**Facundo** cap. XV). Aunque en definitiva no todo fuera reunión entre ellos, ni coincidencias con las «palabras simbólicas» que encabezaron el Dogma: Asociación, Progreso, Fraternidad, Igualdad, Libertad, Dios, etc.

O. B.

EL LEON CIEGO. Célebre obra de Ernesto Herrera que se estrena el 14 de agosto de 1911 en el Teatro Cibils por la compañía Arellano-Tesada. Plasma dramáticamene el ideal pacifista de la época, esclareciendo al público, además, sobre lo inicuo de las guerras civiles que diezmaban nuestra campaña y cuyo móvil era ahora la conveniencia de los "dotores" ("zorros") de la ciudad, pero cuya carne de cañón seguía siendo el gauchaje y el caudillo rural, ciegamente enamorados de una divisa. En síntesis, la obra muestra a Gumersindo, viejo caudillo, abandonado por los dirigentes de su partido y pasto del odio de la gente, que quiere lincharlo. Siendo inminente una nueva guerra, Gervasio (compadre y consuegro de Gumersindo, aunque caudillo del partido opositor) viene a despedirse, y también parten Arturo y Julián, este último hijo de Gumersindo y marido de Goya, quien vanamente intenta disuadirlo. El Acto III muestra la expectativa ante el desarrollo de los sucesos, que culmina con el regreso de Arturo portando la divisa de Julián, muerto en combate. Machito -hijo de Goya y Julián- la pide para

ponérsela; Gumersindo se entusiasma viendo pervivir en su nieto la sangre de caudillos ("No podés negar la cría... Hijo'e tigre...") y Goya, quien en todo momento ha reclamado su papel formador maternal, ahora desesperada, rescata a su hijo de manos del viejo y exclama, como cierre de la obra: "¡No! ¡Basta! ¡Basta de leones! ¡Basta de leones, tata!", en donde conjuga el respeto al anciano (expresado en el apelativo familiar: "tata") y la decidida oposición a ese fatalismo de la sangre, reivindicando la libertad de elegir -y elegir para todos- una vida en la paz. Los tiempos son otros, y los hombres también. Si el caudillo rural tuvo un sentido histórico a cumplir, la propia historia le enseña que ya su permanencia es una sinrazón. De ahí las palabras de Gumersindo: "Ansina es, compadre. No somos de estos tiempos (...) Si ya no hay partidos en este país. No hay más que políticos, pura política. Antes, nosotros éramos los dueños (...) Aura, los zorros nos han redotau. ¡Ya no sirve pa nada ser lión! (I,12)". Arturo, su ahijado, que encarna la actual realidad histórica y es calificado de "lobizón" por Gumersindo, se hace eco de esa filosofía, pero sin nostalgia ni apasionamiento sino con espíritu de práctica adaptabilidad: "...los tiempos de ahora, son otra cosa. Las guerras ya no son lo que eran antes (...) hay que adaptarse a la época (I,12)." Pero es Gervasio quien expresa más rotundamente ese sinsentido histórico en una comparación rica en significados: "Nos pasa lo que al ganau montaraz; los alambraus jueron acabando con él, las ciudades van concluyendo con nosotros". La obra abreva en la temática del caudillismo, pero con un enfoque original: anacronía, caducidad histórica del caudillo, vencido por el tiempo. No sólo es simbólico el gesto final de Goya (como madre y esposa que clama por la vida) sino también la ceguera del viejo león ante una realidad que no puede ni quiere ver. Estructuralmente, en la obra se va montando una serie de contrastes dinámicos (por cuanto son los resortes ocultos de la acción): entre el ayer y el hoy; entre garra y flojedad; entre caudillos y directorios (metafóricamente expresado en leones y zorros); entre los ideales pacifistas y constructivos, por un lado, y por otro el salvajismo de la guerra. También el contraste se encarna en los propios personajes, viejos y jóvenes: Gumersindo el ayer, Arturo el hoy; Asunción -esposa de Gumersindo- representa el pasado, y Goya el hoy proyectado hacia el futuro.

G. Mz.

EL PAIS. SUPLEMENTO LITERARIO (3/9/27 a 24/3/28) Dirección literaria: Juana de Ibarbourou. Dirección artística: Orestes Baroffio. Cuatro páginas de frecuencia semanal. "Fervor de América; esperanza en la juventud y su fuerza, fe en el triunfo de su instinto autóctono...": así comienza la columna del primer número donde se proyectan los "propósitos" y "deseos" del suplemento. Este americanismo programático se hará efectivo en sus casi siete meses de vida, pues en sus páginas estará presente toda la generación del veinte uruguaya y un muy vasto registro de escritores latinoamericanos. Asimismo es destacable el sentido integrador de lo artístico con que está concebido: es importante y valioso el espacio asignado a la pintura y escultura uruguaya y latinoamericana. Sus materiales están seleccionados con un criterio en el que predomina un deseo de difusión de textos por lo general ya publicados en revistas o libros recientes, sin duda desconocidos para el gran público lector al que está dirigido. Una idea de ese público nos la puede dar la primera página del suplemento compuesta de fotos y pequeñas leyendas, referidas casi siempre a frívolos temas mundanos. Vale la pena espigar un poco arbitrariamente algunos artículos significativos: "La Cita" "Novela que no vela por los prestigios de la novela" (12/11/27) extenso texto de A. M. Ferreiro, inédito en libro, posee un carácter corrosivo que no condice con el calificativo de "espíritu burlón y ágil" con el que en una nota al pie se pretende neutralizarlo. "Evocaciones de Montevideo Antiguo. El Mercado Viejo" (7/8/27) escrita por P. Figari especialmente para **El País**. "El Fausto Criollo" (15/10/27) y "El idioma Infinito" (24/12/27) de Jorge Luis Borges, elocuente muestra de algunas de sus preocupaciones de la etapa ultraísta. Si nos detenemos en el problema de la recepción de las vanguardias en nuestro país, habría que destacar la presencia del hoy muy conocido texto de César Vallejo, "Poesía Nueva", y del sobrio y agudo artículo de Pedro Henríquez Ureña "En busca del verso puro". Tal vez una lista no exhaustiva de los colaboradores ayude a definir el perfil de la página. Entre los uruguayos figuran J. J. Casal, F. Silva Valdés, Juana de Ibarbourou, J. M. Filartigas, J. P. Bellán, Fernando Nebel, Vicente Basso Maglio, Blanca Luz Brum, Juan Parra del Riego, Humberto Zarrilli, Enrique Amorim, Valentín García Saiz, Jesualdo Sosa, Montiel Ballesteros, Nicolás Fusco Sansone,

etc. Los nombres de Gabriela Mistral, Alfonsina Storni, Vicente Huidobro, Enrique González Martínez, Nicolás Olivari, Joaquín Edwards Bello, Xavier Villaurrutia, Leonidas Barletta, junto a J. C. Mariátegui, José Vasconcelos, A. Reyes, permiten calibrar la presencia de lo latinoamericano

C. B.

EL PAIS. 1957-1967. Durante 8 años convivieron en el diario **El País** una columna de "Reseña de libros" -en algunos momentos el título varía, pero la función es estrictamente esa- a cargo de Ruben Cotelo y una página de "Arte y Cultura" dirigida primero por Aureliano Aguirre y después por Arturo S. Visca. Impermeables una a la otra, ocupando espacios contiguos pero sin dialogar nunca (podría plantearse alguna ambigua excepción, pero ella confirmaría la regla) cada una de ellas, por su percepción de lo nuevo y lo tradicional, por la escala de valores que ponen en juego, por el tono con que están concebidas, por la actitud que revelan ante las formas y posibilidades del conocer, paradigmatiza lo que simplificado se podría considerar como una perspectiva modernizadora y otra tradicionalista. La visible falta de incidencia de una en la otra, desconcertante por su proximidad física, pero comprensible en una visión más global de la cultura nacional, testimonia la existencia de un cortocircuito cultural, que solo podía generar limitaciones en ambas posturas. Entre enero de 1957 y junio de 1966 Cotelo a través de la columna ya señalada, a la que suma otras -"Cartelera Bibliográfica", "Fichas"- cuando el volumen de información necesita de salidas más variadas y suscintas que el espacio unitario de la reseña, se empeña en actualizar las lecturas de sus seguidores abarcando con desenfado diversas disciplinas. Privilegiando la función de informar y entretener al lector, su tono es en general drástico, desafiante, irónico, humorístico. Con gran eficacia periodística -su modelo confeso es Edmundo Wilson- aconseja o desaconseja lecturas, diferenciando claramente, como señala Real de Azúa, entre "la estricta crítica literaria, los resúmenes y las reseñas y la mera noticia". Es imposible en una ficha dar cuenta de la enorme variedad de títulos comentados, ellos abarcan áreas como la historia, la antropología cultural, el psicoanálisis, la sociología, la crítica

y la creación literaria. Vale la pena destacar que dentro de lo literario presta también atención a los géneros tradicionalmente considerados menores: la novela policial, la ciencia ficción, la novela rosa. Sin marcar un lugar preferencial para la literatura uruguaya, son numerosos los ensayos que contemplan autores nacionales. Tal vez lo mejor sea la serie de artículos dedicados a Juan Carlos Onetti (luego recogidos en **En torno a Juan Carlos Onetti**, 1970) en los que obra a obra, con comentarios penetrantes, originales, riesgosos, va construyendo una visión de su mundo narrativo.

A veces en lugar de las reseñas de Cotelo, pero también en otros espacios no fijados del diario aparece una "Crónica literaria" (1961) firmada por Emir Rodríguez Monegal, en la que trata diversos temas y demuestra su preferencia por las letras inglesas y latinoamericanas. Colaborador asiduo de **El País**, comparte en esos años la página de espectáculos con Homero Alsina Thevenet, entre otros. La página "Arte y Cultura", dirigida por Aureliano Aguirre, periodista y accionista del diario, entre 1958 y 1962, y luego por Arturo Sergio Visca, hasta 1967, no sufrió mayores modificaciones con el cambio de dirección, pues en líneas generales se mantiene el mismo staff de colaboradores y una pareja concepción de la función del periodismo cultural, coincidente, con matices, con la que A. S. Visca y Domingo Luis Bordoli desarrollaran en el semanario **El Ciudadano**. Algunos rasgos definidores de esta línea cultural son: la difusión de lo que consideran literatura de calidad, desestimando sistemáticamente la actualidad, una sostenida atención hacia la literatura nacional (los ensayos apuntan más al pasado que al presente, la mayoría de los textos publicados ya han aparecido en libro), cierto énfasis didáctico (las secciones "El retrato comentado" o "El poema para todos", selección de un poema con un comentario preparatorio, pueden servir de ejemplo). Los colaboradores más recurrentes tanto en el período de Aguirre como de Visca son Guido Castillo, personal, culto, fino, de intereses universales pero con marcada preferencia por la literatura española; D. L. Bordoli, creativo divulgador de los clásicos, interesado por la cultura popular, por la filosofía oriental, tendiendo a reflexionar sobre el orteguiano "nuestras circunstancias", muy sensible a las pérdidas que impone la modernización, anheloso de un hombre con tiempo para sí mismo y para su cultivo interior. A. S. Visca es más

académico, más definidamente crítico literario, a pesar de que comparte con D. L. Bordoli la inclinación a meditar sobre "el hombre y su mundo": la gran aventura de la ciencia de hoy no es nada "comparada con esa gran aventura del espíritu que concluye con la conquista de algunas evidencias interiores inconmovibles", dice en el artículo "Reflexión de la noche" del 24. 4. 60. Un ejemplo de la labor de Visca puede ser la serie dedicada a la revisión de nuestro novecientos (11.9.60/18.9.60/2.10.60/16.10.60) centrada fundamentalmente en el análisis del concepto de "esteticismo". Su crítica es seria, informada y discutible en sus premisas. Como culminación de su tarea al frente de una página que ha tenido como objetivo -dice- la "divulgación de inquietudes nacionales". Aureliano Aguirre propicia un llamado a concurso de cuento y ensayo. La entrega de premios, el 10 de junio de 1962 coincide con su alejamiento formal de la dirección. Los textos premiados (serán publicados en números sucesivos) pertenecen a Rolina Ipuche Riva, "La Vieja Pancha" (1er premio); María A. Díaz de Guerra, "Un domingo" (2º premio); Julio C. Da Rosa, "Cosas de viejo" (3er. premio). El jurado fue integrado por Clara Silva, D. L. Bordoli, G. Castillo. En el género ensayo la convocatoria establecía como tema "Un pueblo del interior". El jurado -Ricardo Latchman, Santigo Dossetti, A. S. Visca- distinguió a Washington Lockart, "Cómo nació, como vivió Mercedes y como sobrevive", Mario Bon Espasandín, "Belén: un pueblo y un camino"; Pablo Montero Zorrilla, "Pasado y presente de Santo Domingo de Soriano". De la extensa lista de colaboradores en creación y ensayo tomamos algunos que tal vez alcancen para dar una idea del carácter de la página: Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe, Cipriano S. Vitureira, Ma. Esther Cantonnet, Orfila Bardesio, Dora Isella Russell, Montiel Ballesteros, Gastón Figueira, Sarah Bollo, Ibero Gutiérrez Rivera, Jorge Albístur, Alejandro Paternain, Washington Benavides, etc.

C. B.

EL PAJARO QUE VINO DE LA NOCHE de Juan. C. da Cunha Dotti. Montevideo, 1929. Se trata del primer libro de quien firmaría sus numerosas obras posteriores simplemente como Juan Cunha. En más de un sentido es el típico libro de irrupción: por ser una obra sólida de un

autor muy joven (Cunha contaba 19 años en la fecha de aparición del libro), por provenir este autor del interior del país y conmover las pretendidamente elevadas aguas del panorama literario de la capital, por su frescura de presencia musical y por su peculiar vitalidad que contrastó con el discurso esteticista (de corte intelectual) imperante. Este carácter irrupcional se ve subrayado por el mismo título del libro: **El pájaro que vino de la noche**, mostrando el contundente decir poético de un joven autor que desplegaría más tarde una fecunda diversidad en la que Emir Rodríguez Monegal (en **Marcha**) vería un exceso: "Cunha sabe demasiado...". En este primer libro están presentes las líneas poéticas en que seguiría trabajando más tarde y, fundamentalmente, esa elaboración estrófica que Cunha parece sostener incansablemente en la música de las palabras. En efecto, los significantes suelen ubicarse más en atención a su dimensión fónica que a sus significados. Pero paradójicamente esta misma concatenación de fonemas aparenta un desplazamiento de los significados, resultando un efecto novedoso y múltiple, cuya textura sensorial (auditiva) aproxima al lector la leve trama conceptual, enriqueciéndola por elusión y alusión. Más allá de la variedad extraordinaria que configuran los siguientes libros de Juan Cunha, en casi todos ellos se desarrollarán las mismas constantes temáticas que en este primer libro. Los asuntos capitales son, entre otros, el de la nostalgia (que supone una especial concepción del tiempo como tiempo pasado, característica de Cunha), el del amor y el de la muerte, intuídos metafóricamente a través del paisaje, y el de la infancia presente doblemente en el aspecto lúdico de su poesía y la infancia como objeto final -como objetivo- de un rescate sólo posible en la recreación literaria de su imagen. Los grandes temas (el amor, la muerte, el tiempo) están presentados en su cotidianidad. No hay afán voluntario de experiencia trascendente, esto en todo caso surge del espontáneo subjetivismo con que se aprehende el universo. El libro tiene un atractivo formato apaisado que se adapta perfectamente a los extensos versos libres que componen la obra. Esta consta de dieciséis unidades precedidas por números romanos que separan fragmentos del mismo discurso poético (no hay títulos ni otro tipo de indicaciones de iniciación o finalización, salvo las cifras de una fecha al pie de algunos textos). Los números sirven como cesuras gráficas que evitan la posibilidad de una lectura agobiante, brindando al lector una pausa necesaria en el constante

ejercicio espirativo a que obligan las dilatadas líneas. Muchos de los poemas van precedidos de un conjunto de dedicatorias que constituyen, quizá ingenuamente, un andamiaje metaliterario, insertando las unidades poemáticas en un marco contextual que informa acerca de la circunstancia vital del jovencísimo autor (v.g.: "para Luis Alberto Gulla. Gulla se chamuscó los ojos al leer este poema oleante de llamaradas de alma" -sección III-; "para Filartigas. Filartigas sintió la sana alegría del abrimiento madrugado de mi voz" -sección XI-). El tópico del pájaro -omnipresente en el libro- aparece en la diversidad de un espontáneo y acabado sistema comunicativo. En él se establece la identificación de objetos -no necesariamente materiales- con el universalizador "pájaro" que como objeto poético trasciende sus acepciones obvias: "la helada congeló el canto de un pájaro que se fue", "el pájaro del monte cantar del árbol", "pájaro muerto ah canto cerrado", "mi corazón inquieto tiene circulación de pájaros" (sección IX), "luego mi juventud bandada de pájaros raros anidada en tus senos" (sección XI). Así, el pájaro y su referente, el vuelo, se desdoblan e interaccionan en numerosos niveles semánticos. Otro tópico a destacar es el del campo: el campo como sitio, como lugar físico dotado de atributos reales, naturales y reconocibles (árboles, animales, cielo, en general accidentes geográficos y climáticos), y el campo como estado de contemplación, como lugar espiritual que en cierto modo se confunde también con el pasado perdido. En este sentido, para Cunha, el campo es también el tiempo que fue, o sucedido, lo que por lejano es motivo de añoranza pero también fuente inagotable de imágenes, origen primero de todo devenir poético. El campo, entendido como un maná de imágenes vivenciadas, alimenta incesantemente la escritura de Cunha desde un pasado que quizá resultara ilusorio en la perspectiva de un joven de 19 años, pero cuya condición, aunque bucólica, aparece particularmente nítida en la realidad literaria. Alguna de las peculiaridades en el nivel de la escritura (de la grafía) de este poeta "proteico, elusivo" aparecen ya en este primer libro, como la omisión sistemática de signos de puntuación (los empleará con profusión, más tarde, en algunas obras), el empleo de barbarismos, el uso reiterado de la interjección "ah" más elegíaca y nostalgiosa que admirativa, el arcaísmo "q'" en lugar de "que", etc. Cabe señalar dos características más que presenta esta edición: las páginas aparecen sin numerar y al final del libro

se anuncia la aparición de otro volumen del autor cuyo título iba a ser **Un viaje posible a la otra orilla del silencio**. Este título no fue publicado y su contenido probablemente fuera recogido (o reabsorbido parcialmente) en libros posteriores.

R. C.

EL PARNASO ORIENTAL o GUIRNALDA POETICA DE LA REPUBLICA URUGUAYA. (1835-1837). Primera antología poética uruguaya. Fue compilada por Luciano Lira. Nacido en Buenos Aires, donde revistaba como capitán del Batallón 1º de Cazadores de las Provincias Unidas del Río de la Plata, Luciano Lira emigró al Uruguay cuando el general Lavalle se alejó del poder. Ejerció la enseñanza en Colonia y Montevideo. En 1834, inició la recolección de composiciones poéticas que integraron **El Parnaso Oriental**, editado en tres tomos: Buenos Aires, 1835, Montevideo, 1835 y Montevideo, 1837. Aunque, según señala Juan E. Pivel Devoto, el autor prescindió de algunas composiciones "no gratas a la sociedad montevideana" o que podían "herir susceptibilidades en los países vecinos o entre orientales", esta primera antología poética constituye una fuente documental insoslayable para el estudio de las décadas iniciales de la literatura uruguaya. Reúne composiciones de 24 autores, muchos de ellos nutridamente representados, y abarca una gama temática muy amplia, que congrega desde los himnos y odas de carácter histórico y patriótico hasta los textos elegíacos y amorosos, sin excluir las letrillas satíricas o jocosas. Esta variedad temática y la falta de un plan definido en la ordenación del material seleccionado, no impide percibir en la composición de **El Parnaso Oriental** una idea directriz o nucleadora. Así lo subraya el ya citado Pivel Devoto cuando afirma que el compilador y quienes lo asesoraron "se dieron a esta tarea con el propósito de ofrecer al país una visión del proceso histórico del que había surgido la nacionalidad". Dos ediciones facsimilares conoce **El Parnaso Oriental**: la primera, realizada por el Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay a propuesta de los doctores Gustavo Gallinal y Mario Falcao Espalter, apareció en 1927 y lleva un importante prólogo del primero de los nombrados; la segunda corresponde a la Biblioteca "Artigas" Colección de Clásicos Uruguayos

(Nos. 159, 160 y 161). Los tomos I y II llevan sendos prólogos de Juan E. Pivel Devoto. En el correspondiente al tomo II, tras exhaustiva investigación, el prologuista identifica a los autores que en la antología aparecen como anónimos, determina las fuentes consultadas por el compilador y ofrece los rasgos biográficos de cada uno de los autores incluidos.

A. S. V.

EL PARNASO ORIENTAL (1905). Antología de poetas uruguayos realizada por Raúl Montero Bustamente. Se incia con un prólogo, cuyo título "La poesía del Uruguay. Sus orígenes y su desenvolvimiento", pone de manifiesto su contenido. En este prólogo, y con buen criterio, más que en los poetas -mencionados casi exclusivamente a título ilustrativo- fija la atención en las corrientes o escuelas poéticas que se fueron sucediendo en el país. Como es de rigor, la antología se abre con el patriarca de la poesía uruguaya, Francisco Acuña de Figueroa (1791-1862) y se cierra con un modernista decadente: Pablo Minelli González (1883-1970). Breves notas al pie de página, diseñan los rasgos salientes de la poesía de los antologizados. La amplitud de la selección (76 poetas representados cada uno de ellos por varias composiciones) permite que la antología dibuje un paisaje muy matizado de la poesía uruguaya del siglo XIX.

A. S. V.

EL PASAJERO. Novela de Jorge Musto publicada en 1977 y ganadora ese mismo año del premio Casa de las Américas. La acción de esta novela -acaso la más representativa de sus obras hasta el presente- transcurre en el Uruguay de los años setenta, estremecido por la violencia de la lucha guerrillera y de una represión implacable. Pero aunque el anónimo narrador empieza por simpatizar con los rebeldes y se deja finalmente enrolar por ellos ("estaba eligiendo (...) el limpio decoro de un abrazo contra la retórica y la estafa". La conciencia creadora del escritor permanece siempre vigilante y evita caer en la trampa del panfleto o del mero testimonio. El doble influjo de Julio Cortázar y Juan Carlos Onetti

es reconocible, pero con una voz que ya es la suya Musto nos cuenta el regreso a su país de un escritor escéptico, irónico, que ha aprendido (que cree haber aprendido) a no comprometerse demasiado, que rápidamente descubre la presencia de "Una ciudad para empezar a hacerla de nuevo, despacito.O para ayudar a deshacerla, pero rápido". El protagonista comprende también que "la trampa consistía en que no había dos opciones, que estaba viejo, que quería dejarle un buen ejemplo a mis nietos improbables". La voluntad exploratoria de nuevas formas, reco-nocible en otras novelas de Musto, y en particular algunas provenientes del "Nouveau Roman", está aquí controlada por un seguro oficio, por una mano experimentada. Toda la novela aparece recorrida de principio a fin por una soterrada nostalgia que obra a la manera de un tema musical, profundo y obsesivo. En las últimas tres líneas, el autor postula que toda la historia nos fue contada no sólo por un ser sin nombre, sino por un muerto. Es decir, por alguien que quizás ya estaba muerto al empezar la narración.

O. P.G.

EL PATIO DE LA TORCAZA de Carlos Maggi (Estrenada en 1967 T. Solís). Editada en **Las llamadas y otras obras**. Buenos Aires, 1968. (Una segunda versión realizada con Ruben Yáñez se estrenó en 1986 con El Galpón). Obra clave de nuestro teatro contemporáneo, como expresión de un estilo y una realidad **El patio de la torcaza** de Carlos Maggi se inicia como una parodia de sainete criollo, con personajes estereotipados y abundate humor, para convertirse poco a poco en una sátira feroz y despiadada, que acentúa los rasgos grotescos y la distorsión expresiva, con gran eficacia. La transformación de un conventillo en prostíbulo con algo de gallinero, introduce con sorna una deshumanización de los personajes, marcados por la miseria y la explotación, identificándolos con los pajarracos que crían, en una cuidadosa progresión ya preparada por los nombres de varios de ellos: Churrinche, Gavilán, Zorzal y Filomena la Torcaza, del título. Sin embargo, la obra preserva siempre los rasgos y sentimientos humanos de sus criaturas en una visión no exenta de cierta ternura, lo que evita todo fácil esquematismo. Con excelente manejo del diálogo y seguro instinto teatral la ironía y el humor lacerante

producen una gradual incomodidad en el espectador que reconoce en ese espejo deformante y revelador, aspectos de una realidad dolorosa, en un modo que toda la acción dramática se vuelve alegoría de la descomposición de un mundo y la degradación de sus integrantes, en el contexto socio-histórico.

R. M.

EL PATRICIADO URUGUAYO de Carlos Real de Azúa, se publicó por primera vez en 1961 y fue el segundo libro del autor, precedido por **España de cerca y de lejos** (1943). Entre ambos títulos, Real de Azúa cumplió una extensa carrera de ensayista y articulista muy peculiar, puesto que trabajó en los intersticios de varias disciplinas: la crítica literaria y de ideas, la historia política y cultural, algo de sociología y sobre todo los inicios de la ciencia política, que por entonces comenzaba a enseñarse en el Uruguay a partir de su incorporación a los planes de estudio de la Facultad de Derecho en 1955. Varios ensayos y artículos de los años cincuenta, sobre todo el estudio dedicado a la carrera del novelista argentino Eduardo Mallea, insinuaban lo que sería el tema central de las meditaciones de Real de Azúa: naturaleza y sentido del poder político, ejemplificado en el estudio constante del grupo que lo ejerce, se llame clase gobernante, clase dirigente, poder en la cumbre o elite del poder. Esta última expresión pertenece al sociólogo norteamericano C. Wright Mills, cuyo libro con ese título influyó mucho sobre Real de Azúa, aunque no exactamente en términos aprobatorios y metodológicos. Ser patricio significa: a) "una situacion superior en la jerarquía social", b) un "arraigo en la sociedad" y "vinculación estrecha a un destino histórico dado", c) un cierto grado de vinculación con la ciudad, de apego a formas civiles de vida", d) "un mínimo de dignidad o decoro exterior que marque la importancia de la persona en su continente" e) "un dado nivel de cultura". Además, el Patriciado requiere "una constitución política republicana" y en el Uruguay significa "La constelación de individuos que estuvo presente cuando aquélla (la Patria) se hizo; que intervinieron en un sentido u otro (...) cuando la nación advino". Agrega el autor: "fue la clase dirigente del principio de

nuestra formación nacional y (...) se integró con distintos sectores: estanciero, comercial, burocrático, militar, letrado y eclesiástico. Una clase que participó en intereses, ideales y modos de vida religantes y comunes, sin que esto obste a la existencia de acentuadas, de profundas tensiones internas". El de Patriciado vendría a ser "un concepto de clase fundacional especialísimo". La originalidad del libro proviene de la utilización de lo que Real de Azúa llamó "método biográfico" porque lo absorbió en C.Wright Mills cuando en la realidad la construcción de un tipo ideal pertenecería más bien a Max Weber. Las biografías proporcionaron a Real de Azúa el material de base, el documento utilizado para construir un tipo ideal de patricio uruguayo, que se congrega en la estupenda biografía ficticia que figura en las páginas 21/2 de la primera edición. El autor prefiere llamarlo "arquetipo patricio". El segundo capítulo describe costumbres, valores, creencias,modos de vida, y el siguiente esta dedicado a la economía del Patriciado. A partir de este tercer capítulo, el libro comienza a confundirse inevitablemente con la historia nacional misma, porque la economía del Patriciado es la economía nacional en la primera mitad del siglo pasado, y su trayectoria política es también la trayectoria política nacional durante el mismo período. Ser patricio no implicaba necesariamente pertenecer a los sectores de mayor riqueza, si bien el Patriciado, como clase dirigente, controlaba de todos modos la riqueza. El servicio público muchas veces empobrecía al patricio o, al menos, lo llevaba a descuidar sus intereses pesonales. Por eso, Real de Azúa afirmó que la política "se hizo durante este lapso contra las clases ricas, no por sus fines, que raramente eran "populares" en el sentido presente de la palabra, sino por sus medios, que resultaban desquiciantes para todos (o casi todos)". Muchos patricios murieron pobres. Por otra parte, su modo de vida exigió el "uso dispendioso,«preburgués» de la riqueza". Más fino es el análisis de la división política interna del Patriciado, así como de las distintas alternativas que la historia le impuso y de quienes optaron, y por qué, esos desvíos, muy a menudo contradictorios y en los que se jugó su destino como clase (lealtad a España, adhesión a la Cisplatina, unión con la Argentina, aceptación de la independencia impuesta por Inglaterra en la Convención Preliminar de Paz de 1828). La Guerra Grande, origen de nuevas fortunas, quebró las bases económicas del Patriciado, que nunca

más se recuperó. Fue un epílogo prolongado, que Real de Azúa extendió hasta los comienzos de la segunda Guerra Mundial. Para esa elegante agonía, el gran escritor que Real de Azúa era, dispuso párrafos de una melancolía historiográfica que parecen proustianos. Son apuntes, apenas; pero ellos revelan, aún hoy, que él mismo había presenciado ese ocaso y amaba a su tema. Por esto último y también por el carácter fronterizo de las investigaciones de Real de Azúa, **El patriciado uruguayo** pertenece a la categoría de libros inclasificables, que habitualmente son los más ricos y estimulantes.

R. Cot.

EL POZO. Novela corta o "nouvelle" de Juan Carlos Onetti publicada en 1939, en un curioso volumen de pequeño formato, 99 páginas impresas en papel de estraza con una ilustración de tapa firmada por un falso Picasso que era, en realidad, Onetti mismo. En 1965, Editorial Arca publica la primera edición popular después de esa experiencia de amigos hecha en la imprenta "Stella" por Canel y Cunha con el sello de "Ediciones Signo" y que quedó -como en las leyendas y según lo documentara el autor en algunos reportajes- invendible y olvidada en un depósito. Cincuenta años después, **El pozo** que Angel Rama rescatara en 1965 sigue teniendo el carácter fundacional de una narrativa, la de Onetti, y de una perspectiva, la narrativa urbana del Montevideo limítrofe entre el bienestar y la decadencia. Síntesis y adelanto de su mundo narrativo posterior, en **El pozo** se pueden rastrear las obsesiones más características de la literatura onettiana. Concebida por el narrador como sus memorias ("Un hombre debe escribir la historia de su vida al llegar a los cuarenta años") el autor dispone esas "extraordinarias confesiones de Eladio Linacero" en un sistema envolvente y breve, que alterna, según la voluntad de Linacero, "un suceso y un sueño" pero no de manera mecánica sino amplificando cada suceso o cada sueño como resultado de un tema mayor ("escribir la historia de un alma, de ella sola, sin los sucesos en que tuvo que mezclarse, queriendo o no") y de una filosofía de vida que tradicionalmente la crítica adscribió al "héroe existencialista" o "héroe negativo". Ese escritor de treinta años que escribe sobre las frustraciones de un personaje de cuarenta muestra la punta del iceberg de

su antiheroicidad posterior, su marca de fábrica: el imposible rescate de una pureza femenina, el sueño como vida paralela (luego organizado, en **La Vida Breve** de 1950 como un vector esencial del ser-en-el-mundo de los protagonistas masculinos de Onetti), el descreimiento como base de las relaciones humanas, que se muestran así imposibles y contradictorias, hechas de la ilusión de la entrega y de su consecuente y fatal defraudación (el episodio de Cordes es, en ese sentido, ejemplo y adelanto de proyectos futuros de comunicación fallida, de lapsus vitales), la trabajosa piedad por sus personajes, no depositada en este caso en alguno en particular sino en la atmósfera existencial de ese Linacero que se huele alternativamente las axilas para sentirse a sí mismo, que le habla de sueños ingenuos a una prostituta, que se confiesa ante un intelectual que no sabe recibir y responder. Más sencillo y más límpido técnicamente que cualquiera de sus relatos y novelas posteriores, esta narración de un hombre que entra en la adultez en un país sin tradición y sin respaldos, con apenas treinta y tres gauchos atrás, ejerce la sugestión de las óperas primas definitivas, valga la contradicción de términos. El enrarecido aire físico y moral del mundo onettiano está aquí presente en su más llana transparencia; la escritura no se ha barroquizado todavía y aparece descargada de los arabescos frásicos y del ritmo ternario propio de la prosa de Onetti (una prosa constelada de momentos o grados de espesa eticidad). Directa, sin rodeos, pero con la técnica envolvente de las asociaciones aparentemente involuntarias, la "nouvelle" se abre con un gran y sencillo golpe de extrañamiento ("Hace un rato me estaba paseando por el cuarto y se me ocurrió de golpe que lo veía por primera vez") y se cierra, cincuenta páginas después (según la edición mencionada de Arca) con la desolada comprobación de la consistencia de la noche, la noche que sigue al día y la noche que se ha materializado en el horizonte emocional de Linacero ("Esta es la noche; quien no pudo sentirla así no la conoce. Todo en la vida es mierda y ahora estamos ciegos en la noche, atentos y sin comprender"). Texto emocionante, duro y absorbente (a pesar de sus ingenuidades sociologizantes, por fortuna breves), texto de culto de la literatura uruguaya, texto suprageneracional, **El pozo** es él mismo "el mensaje que lanzara (su) juventud a la vida". A pesar de estar hecho con palabras que dan cuenta de la negación del desafío y la confianza, todo él está atravesado, en su reverso, en su inconsciente literario, del llamado

que contienen las botellas de los náufragos apeladas por Linacero. La literatura posterior de Onetti se encargaría de complicar y bloquear cada vez más la transparente audacia emocional de ese pedido de auxilio.

A. Mig.

EL PRIMER ROMANTICISMO. Tres acontecimientos de 1841 adquieren plena significación en la crisis y superación del conflicto que la presencia del romanticismo provocó en nuestra literatura por su pugna con la tradición neoclásica: 1) El certamen poético conmemorativo del 25 de mayo, enfrentó 10 composiciones alusivas a la fecha. Si bien el tópico de exaltación patriótica proseguía la tradición largamente recogida en **El Parnaso Oriental** de Luciano Lira, las obras ganadoras indicaban un proceso de renovación que incluso asomaba tras tan acartonada restricción. La edición de los poemas que concurrieron al certamen fue prologada por Juan Bautista Alberdi quien pudo afirmar ufano: «La victoria del nuevo movimiento ha sido completa». Supo Alberdi incluso polemizar con el Informe de la comisión clasificadora que, encargado a Florencio Varela, mostró resabios de una tradición poética que comprometía a los jurados. 2) Un acontecimiento editorial de rara circulación, los **Cuadros Poéticos o Colección de Poesías Modernas Hispano-Americanas**, reunió dos poetas orientales Adolfo Berro y Melchor Pacheco y Obes con poetas españoles contemporáneos encabezados por la influyente figura de José Zorrilla, testimoniando el reconocimiento que a la Joven España hicieron los jóvenes de fines de los 30. 3) La muerte de Adolfo Berro a los 21 años no solo propicia la primera manifestación poética del igualmente joven Juan C. Gómez sino que incita a la publicación de sus **Poesías** que aparecerán al año siguiente reunidas en un volumen con un prólogo de Andrés Lamas que merece mejor atención. La victoria que Alberdi destacaba en 1841 era el resultado de diez años ya de fervorosa pulseada que, para el Río de la Plata, pudo comenzar con el retorno de Echeverría en 1830, y anticipar su final en 1837 si entendemos que la antología de L. Lira ofició de canto de cisne de la poesía neoclásica. 1837 es además el año fundacional del «Salón Literario» en Buenos Aires, y 1838 de **El Iniciador** en Montevideo, cuyo correlato será la Asociación de la Joven

Argentina propulsora de un «Código» (conocido luego como «Dogma Socialista») que reunió a los jóvenes románticos. Fue sin duda Andrés Lamas el principal propulsor del espíritu renovador de este temprano período de nuestras letras. Su actividad periodística y política (**El Nacional** en sus dos épocas, **El Iniciador**, sus servicios a los gobiernos colorados dentro y fuera del país) no fueron óbice a su interés literario. Los documentos más expresivos son el citado prólogo a las **Poesías** de Adolfo Berro y su «Antología poética» sin fecha, pero presumiblemente recogida en torno a 1846, aún inédita. El prólogo resulta un extraordinario análisis de nuestra literatura que parte de una pregunta crucial: ¿existe la literatura nacional?. A partir de allí estudia las etapas hasta culminar en la rebelión romántica y su bandera «libertad para el arte». Libertad opuesta a la «mecánica poética» que aún defendiera Florencio Varela en el Informe al certamen de 1841. El reconocimiento a Echeverría (sus **Consuelos**, particularmente, de 1834) el concepto de «volksgeist», la interioridad y el mesianismo son algunos de los identificadores que encuentra Lamas en nuestra poesía romántica. Adolfo Berro había sido interlocutor de su hermano Bernardo Prudencio a propósito de las observaciones que hiciera este al «romantismo» (sic) de la época. Las cartas de Bernardo Berro a su hermano y a Miguel Errazquin son documentos insoslayables para percibir, desde la óptica de un detractor, la impostura romántica: «Observemos a un romántico. Va por la calle (...) lleva la vista baja, distraída y lánguida; sus pasos son flojos, su andar lento, su cuerpo caído y como abandonado a sí mismo; el sombrero echado para atrás tapando bien la nuca y descubriendo la frente vaporosa y ancha (...) todo manifestando un abandono, un desaliño, una melancolía mística que da lástima...» No son advertencias a Adolfo Berro, quien a pesar de su poesía intimista y melancólica y de su temprana muerte, no cultivó las otras máscaras del romanticismo. En Melchor Pacheco y Obes y Juan Carlos Gómez abundaron el riesgo vital, las actitudes agitadoras y la poesía como complemento. Su obra se puede leer: la del primero en el semanario **La Revista Literaria** de 1865-66; la del segundo, tardíamente, en la edición de sus **Poesías Selectas** de 1906. Si no cundió el ejemplo del suicidio de Larra tuvo vigencia «el lenguaje místico, el ruido y bambolla de las palabras, lo solemne de las

proposiciones, el estilo figurado, pomposo, oscuro y misterioso», según la diatriba antirriverista y antirromántica de Bernardo Berro. Y en esto vale tal vez, frente a tanto parentesco, una diferencia apreciable con los románticos argentinos (ya estudiada por Pablo Blanco Acevedo): mientras estos buscaron con afán conciliador y hasta encomiástico un acercamiento de y a Rosas y su régimen, los orientales hicieron de las banderas liberales un emblema de guerra. De allí se explica a Lamas impugnando severamente al **Fragmento preliminar** de Alberdi en 1837 y desatando una permanente campaña antirrosista, a pesar del espíritu morigerado de sus coetáneos de **El Iniciador**. De llevarnos por generaciones, la tónica de la siguiente será dada por su tutor (bien perfilado por Carlos Real de Azúa) Alejandro Magariños Cervantes, quien se encargará muchos años después de recoger en su **Album** la producción representativa del período. Pero a esa altura otro era el canto de rebeldía y Andrés Lamas ya levantaba su consigna aliancista de 1855.

O. B.

EL REGRESO DE ULISES . Esta obra de Carlos Denis Molina, que mereciera el segundo premio del Ministerio de Instrucción Pública, se estrenó en diciembre de 1948 por el grupo "La Isla". Ulises ha desaparecido hace mucho tiempo y se lo da por muerto, pero Tana, su esposa, recrea en el ausente al amante soñado, distinto del Ulises con quien realmente conviviera en otro tiempo. Como un cono de luz, la enamorada espera de Tana se proyecta a sus dos amigas, Brunilda y Angélica, y las tres reaccionan en forma distinta al concretarse el regreso del ausente, pareciendo agotarse en estas alternativas los posibles juegos entre sueño y realidad del ser amado. Tana amaba y aguardaba a quien forjara su imaginación y el Ulises de carne y hueso que vuelve es para ella un desconocido en quien reconoce a aquél, remoto, con quien compartía una monótona vida cotidiana y que fuera vencido por el ideal recreado por su fantasía. "Viene la vida... y golpea en el sueño hasta destruirlo", dice Brunilda, comprendiendo a Tana pero enamorada ella secretamente de este Ulises concreto. Angélica, por su parte, queda obsedida con quien puede seguir imaginando (como antes lo hiciera Tana) como "nube, rumor perenne, sueño, fuego sagrado, río, lluvia", sin que ninguna

presencia real le haga contraste. Ulises vuelve amando a la Tana real y penosamente va logrando comprender su rechazo y distanciamiento ("Salió de mi sueño para dejar su ropa usada sobre la silla, su calzado vacío junto a la cama, para comer junto a mí... y dormir"), entendiendo la disociación que se ha hecho de su persona ("Soy un fantasma que anda por la casa sostenido por tu silencio"), vislumbrando la opción de morir ("Haré lo que tú quieras. Ya sabes que hasta la muerte me parecería pequeña, si supiera que en ella me ibas a reconocer"), y termina efectivamente muriendo al aceptar que "mi muerte es más justa que mi regreso", volviendo a vivir para ella en el viento y la lluvia, en el sueño. En un lenguaje decantado, altamente poético, se recrea una acción dramática que fundamentalmente se da a nivel interior, en el envolvente conflicto entre fantasía y realidad que deben afrontar los personajes. La obra se inscribe en la línea de reelaboración de mitos grecolatinos, muy frecuentada por los dramaturgos de esa época.

G.Mz.

EL SAGITARIO - REVISTA DE COMBATE. Apenas tres números, aparecidos entre el 24 de febrero de 1912 y el 1º de enero de 1914, le alcanzaron a su director, Manuel Pérez y Curis, para disparar sus veloces dardos contra los personajes de la época. Librero y escritor, aprovechó su revista de combate para emitir opinión sobre todos los temas que lo preocupaban, al tiempo que se sirvió de ella para publicitar su propia obra. En el primer número de la modesta publicación de cuatro páginas, anuncia que "no tendría una frase de piedad para los periodistas que sustentan la abyección ni dará tregua a los gacetilleros pisaverdes que, a fuerza de adulaciones y bajezas, intenten captarse las simpatías de sus directores." Al mismo tiempo, advierte que **El Sagitario** aparecerá indefectiblemente cuando las circunstancias lo requieran." En aquel corto lapso acusó de plagiario a Alberto Lasplaces, de debilidad y parcialidad al director de **La Razón**, Eduardo Ferreira, de nulidad intelectual a Vicente Salaverri y de "prototipo del más empedernido materialista vulgar", "carácter versátil", "dócil a la lisonja", "atento a la adulación", "voluntad enferma" y "acostumbrado a que se le adule y mime" a José Enrique Rodó, por la demora de éste en leer los originales

presentados al concurso de la editorial Renacimiento de Madrid, al que Manuel Pérez y Curis se presentara en poesía.

M. A. C.

EL TALISMAN "Periódico de modas, literatura, teatro y costumbres". Con periodicidad semanal, sus 16 números aparecieron en Montevideo entre el 13 de setiembre y el 27 de diciembre de 1840. Zinny afirma que fueron sus directores Juan María Gutiérrez y José Rivera Indarte. La lista de colaboradores entre los que figuran Luis Domínguez, Adolfo Berro, Bartolomé Mitre, José Mármol, Melchor Pacheco confirma la acentuada presencia de los exilados argentinos en nuestros medios de prensa de la época. Dedicarse a las letras y a la moda fue su intención proclamada en el "Prospecto" (editorial de presentación) del Nº 1, con el sentido que el segundo término tuvo para J. B. Alberdi desde que había titulado **La Moda** uno de sus periódicos: aquello que fuera novedad. Respecto a las ideas, supo reflejar el espíritu de la época haciéndose portavoz del ideal romántico que rezaba que la literatura debía servir "como medio poderoso para adelantar los pueblos hacia el mejoramiento y el progreso..." Dio también especial relevancia al desarrollo de ideas que encontraba su paradigma en la obra de Tocqueville, observada con atención en los números 10 y 11, y que diera lugar a un indispensable comentario de Bernardo Berro en carta a su hermano Adolfo. Las composiciones poéticas que recoge la colección de **El Talismán** reflejan, con matices, ese "influjo de libertad" que proclamaron los románticos: no ya como tema de las composiciones, pues esta etapa da por superada la inflamada poesía patriótica, sino en el sacudimiento de un tipo de retórica, la neoclásica. Sirvan como ejemplo la variedad y, a veces, la calidad de los poemas de A. Berro o de Mármol publicados en estas páginas. La crónica teatral ocupó en forma insoslayable un lugar en cada número, con esa doble cualidad de fenómeno literario y social, como sobrado ejemplo y síntesis de las aspiraciones de esta publicación.

O. B.

EL TERRUÑO (1916) de Carlos Reyles. Un año después de fundar "La liga del trabajo" en Molles (que luego se convertiría en la Federación Rural) Carlos Reyles comienza en 1909 "El Terruño" que recién publicará en 1916. Varias de las ideas expuestas en **El ideal nuevo** (1903) reaparecen en esta novela, sobre todo la defensa del trabajo y el arraigo en el campo contra la hipertrofia de la ciudad cosmopolita, el rechazo de la falsa cultura de los doctores universitarios deslumbrados por Europa, la exaltación del contacto con la tierra, la vida sencilla en medio de la familia y los intereses privados, como única base de prosperidad y paz social. Ese proyecto fuertemente conservador suponía también la exaltación del poder y de la fuerza, del progreso económico en base a la competencia. Estas ideas están contenidas de algún modo en la novela y emergen muchas veces en los parlamentos de los personajes. Así Mamagela es quien encarna ese espíritu práctico y doméstico, frente a Tocles con su idealismo vacío, su vanidad y ambición hueca y palabrera. Pero Tocles es también un hombre cultivado, una conciencia desgarrada entre sus ilusiones que no pueden hacerse realidad y la realidad despojada de todo ideal. La novela culmina con el triunfo de Mamagela y la dolorosa resignación de Tocles: "Vendí mi alma al diablo" dice, pero replica Mamagela "Es que el diablo es la vida". La novela ha sido condenada duramente por Zum Felde que rescata sólo la fuerza de algunos episodios -el de Primitivo y el del caudillo Pantaleón- para afirmar: "todo en esta novela es pura tesis, siendo por tanto la más falsa y la más floja de las novelas de Reyles", juicio excesivo que no toma en cuenta -además de los excelentes episodios mencionados- la solidez del personaje de Mamagela, salvo en algún discurso, la calidad de las descripciones, el cuidado por preservar la complejidad de las psicologías y de los conflictos. Novela de tesis por lo tanto, sí, pero bien hecha aunque rechacemos enérgicamente la ideología que contiene.

R. M.

ENCICLOPEDIA URUGUAYA. Destacar los años finales de la década de los 60 y en particular el emblemático 1968 en la historia de nuestra cultura resulta ya un lugar común. Lo cierto es que las pulsiones sociales y la crisis que se evidenció en ese período convocaron a

organizaciones públicas y privadas a repensar las preguntas y respuestas que se hacían y obtenían a propósito de la realidad nacional. Uno de los proyectos ambiciosos que pretendió dar cabida a una mirada múltiple fue el que se denominó **Enciclopedia Uruguaya-Historia Ilustrada de la Civilización Uruguaya**. Esta publicación semanal surgió a mediados de 1968 y se prolongó hasta enero de 1970. La profesora Carina Blixen en su "Cronología de Angel Rama" explica: "Suma 63 fascículos, a través de los cuales se sometió a la cultura uruguaya a un análisis múltiple y actualizado, acompañado cada uno de un folleto en el que se publicaron textos con la idea de conformar una Biblioteca Básica de la Cultura Uruguaya. La elaboración del plan estuvo a cargo de Angel Rama y Darcy Ribeiro (este último, exiliado en Uruguay en esos años, fue quien diseñó sin duda, la mirada de índole antropológica y cultural. O.B.) Para llevarlo a cabo se creó el grupo Editores Reunidos, que sumó al esfuerzo de los anteriores el de Luis C. Benvenuto y Julio Bayce. Se trabajó junto con la gente de Editorial Arca: Alberto Oreggioni, Eduardo Irazábal y Jorge Ruffinelli. Se contó con la diagramación de Jorge Carrozino, la fotografía de Julio Navarro y la asesoría de Julio Rodríguez. En la elaboración de los fascículos colaboraron la mayoría de los integrantes de la generación del 45 y muchos de la del 60." Los tres primeros números fueron concebidos como panoramas de la historia política, la literatura y la economía nacionales y realizados por Carlos Real de Azúa, Angel Rama y Luis C. Benvenuto, respectivamente. Esta triple introducción a los restantes 60 números denuncia la filosofía del plan elaborado y sus intenciones. Años después dirá Rama de su **180 años de literatura**, segunda entrega de la **Enciclopedia**: "Un ejercicio del arte panorámico, a saber, el diseño de una estructura de significación, en que lo central no son las suscintas referencias a autores u obras, o los adjetivos calificativos, sino el tejido que se construye con las generaciones, las corrientes, las estéticas, las doctrinas, el diálogo con la historia que entablan las producciones artísticas". Sin duda el énfasis de los fascículos, que consistían en breves enfoques monográficos y ensayísticos, estuvo en lo histórico y lo literario aunque no faltó el abordaje económico, sociológico, artístico y cultural en el sentido menos restringido. Por supuesto todo ello se realizó con intención de incidir en el debate ideológico más que eruptivo de esos años, ya sea por los trabajos sobre el presente como por

los del pasado e incluso por la especulación proyectada hacia el futuro. El folleto que acompañó al fascículo recurrió en general a textos consagrados pero cuya reaparición o reagrupamiento constituyó un indudable acierto. Textos de indudable importancia histórica y política (desde el debate de nuestra nacionalidad hasta las cartas de intención) o literaria (**El hombre que se comió un autobús** o **Mascarada**) encontraron, entre muchos, su oportunidad de ser difundidos y apreciados por un público que los podía adquirir en el quiosco de la esquina de su casa los martes de cada semana, a 85 pesos primero y finalmente a 120.

O. B.

EN EL TIEMPO, de Circe Maia (Montevideo, 1958), reeditado en 1975. Comprende 76 poemas que abren la serie de publicaciones adultas de Circe Maia. El volumen se ordena en cuatro secciones ("Verano" "Mar y Ciudad", "Muerte", "Vivir nuestro"), en cuyo eje el yo y el nosotros alternan, evocados desde la vivencia reflexiva y siempre acuciada por la "obsesión reveladora de lo externo, de lo circundante". Precedidas de un prólogo de la autora que oficia de presentación del libro y de su poética, testimonian la afinidad machadiana que el título enfatiza. El mismo glosa la estrofa de Machado que es epígrafe de la obra: "Ni mármol duro y eterno/Ni música ni pintura/ Sino palabra en el tiempo". Esa "palabra" (que aspira a ubicarse funcionalmente como "respuesta animada al contacto con el mundo") poetiza la vivencia -ese acto que es siempre contacto- y persigue su desciframiento. Ella misma es historia, transitividad: "palabra aquella oída/terrible cercanía de infinita distancia/terrible cercanía" (poema XVII; "Muerte"). El oxímoron del penúltimo verso hace sensible esa pulsación fugaz que la palabra -memoria de lo ido pero también "de lo que no ha venido"- completa. Porque ella es sensibilidad de registro, también para "cuando se cortan hilos extendidos/a tiempos no llegados" (poema I; "En el tiempo"). Precisamente, es la conciencia de ser punto de intersección de tiempos basculares, opuestos, inestables, lo que funda y da función a la palabra. Esa voz en el tiempo genera autoconciencia: pulsación del devenir, o del no venir. Y establece una "legalidad" de lo vivido que se caracteriza por la recepción fragmentada pero indeleble, donde el único espacio verdaderamente común a la experiencia y al sujeto es la temporalidad; un

espacio, aún abstracto. Es la poesía la que incorpora el espacio y donde el fantasma de la temporalidad -la fugacidad- se exorcisa al nombrarse; "Solo en choque en la roca, la espuma/sólo en vuelo, las alas" ("Yéndose"; "Mar y Ciudad"). Y la palabra se temporaliza. Esta ha sido la clave de la cálida poesía que ha escrito Circe Maia desde su opus inaugural. El cual puede leerse en abiertas direcciones como anticipado gesto de lo que aún estaba por escribir: la última sección -"Vivir nuestro"- anuncia **Presencia diaria**, su segundo libro; los dos últimos poemas, anticipan el cuarto volumen y, sin extremar esfuerzos comparativos, **Dos Voces** -su último libro de poesía- puede considerarse precedido por el esquema dialógico que estructura esta primera obra. Poesía sostenida por un proceso constante de indagación en la red de contactos que establece cada cosa ("ilusoria quietud, engañosa firmeza") con su continuidad temporal fugitiva, vista con la mirada que busca la rotación necesaria, el ángulo desde el cual continuarse en otra, en otras. En el tiempo.

T. O.

EN FAMILIA. Estrenada en Buenos Aires en octubre de 1905 por los hermanos Podestá, esta obra de Florencio Sánchez refleja la decadencia de valores morales en una familia de extracción burguesa que se ha arruinado económicamente. Damián decide vivir con su esposa Delfina en la casa paterna para reencauzar a los suyos, luego de conocer por su madre los apremios que sufren y la ineptitud de todos para reaccionar. Los hechos se precipitan cuando confía dinero ajeno a su padre, Jorge, quien lo pierde en el juego, arruinando y deshonrando también a Damián. La acción dramática se desarrolla previsible por detrás de velos de medias verdades que mantienen ignorante y ciego al personaje central, y aunque en el final todo parece condenarlo a repetir una vida de oprobio como la de los suyos, intenta restablecer el principio de orden exigiendo a su padre que se entregue a la Justicia. Los secretos -que vuelven a unos personajes cómplices frente a los otros- inciden en el avance de la acción, teniendo su apoyo y justificación en características psicológicas plenamente verosímiles, y si bien ciertos personajes están construidos con una buena cuota de meniqueísmo (las frívolas hermanas, Tomasito, el

ingenuo y bondadoso Damián), otros descuellan por su riquísima complejidad. Delfina respeta la voluntad de Damián, a quien reiteradamente califica de Quijote (II-1; II-4; III-18) y sabe que "con una palabra podría disuadir a (su) marido de su chifladura sentimental" (II-1), pero no desconfía de quienes la rodean cuando desaparece su anillo y, aunque "no es tan zonza como Damián" (según la juzga Eduardo en II-7) y no le agrada que su esposo confíe dinero a Jorge (II-12), queda estupefacta cuando, al precipitarse la acción central, Eduardo le dice sin ambages que su padre es un sinvergüenza (II-7), echando abajo una imagen que trabajosamente la madre procuraba preservar. Tradicionalmente se ha juzgado a Eduardo como arquetipo del atorrante, pero su riqueza no se agota en ese rasgo y el personaje va creciendo y autorrescatándose desde que Delfina y Damián se instalan en la casa. Es un lúcido conocedor de quienes lo rodean: Adivina que Tomasito es el ladrón del anillo; desprecia a sus hermanas ("¡Morralla! Qué asco, ¿no?", en II-2); juzga "zonzo" a Damián varias veces, hasta puntualizar que es "zonzo del costado izquierdo" (II-2), versión menos delicada de los calificativos de "ingenuo"y "Quijote" con que lo designa su esposa; valora a su madre ("tomás la vida en serio y nadie te lleva el apunte", en I-5); intuye las consecuencias que tendrá la venida de Damián a la casa, en cierre del Acto I que oficia como anticipación dramática ("¡Qué rebusque pal viejo!"); hace que su madre intente impedir que se consume la ruina de Damián y es el encargado de desvelar a Delfina lo que su madre encubre ("Yo ya se lo dije que mi padre es un sinvergüenza", en II-17) y de comunicar a Damián la verdad de los hechos que adivina ("... se metió a jugar a ver si cubría el déficit y la plata se le hizo humo", en III-4); tiene actitudes de simpatía solidaria hacia Delfina y dice algo significativo: "Venga, cuñada, la acompaño. No crea que estoy loco; tal vez sea el más cuerdo" (III-4). Mercedes, la madre, rico y contradictorio personaje, oficia de puente entre el mundo del bien (representado por Damián y Delfina) y el del mal (el resto de su familia, a la que no deja de querer y proteger). Ella es quien brinda (y a la vez filtra) la información a Damián sobre lo que sucede ("Te he dicho todo lo que podía decirte", I-8), y procura en vano alertar a Jorge: "Si hasta hoy he ocultado a mi hijo tu verdadera conducta, la menor tentativa que hagas contra él bastará para que se lo cuente todo, aunque se hunda esta casa" (II-10). Vergüenza, amor, celo maternal para con

todos, operan en ella como fuerzas contradictorias que se resuelven en una acción ineficaz, y su campo va reduciéndose hasta el mutis final luego de su último intento de conciliar y apaciguar los ánimos, ya consumados los hechos. Una clarísima anticipación dramática son sus palabras a Damián en I-9: "Ya que vienes a vivir aquí, quiero prevenirte contra nosotros mismos". Otra anticipación que oficia irónicamente es dada a Damián por el propio Jorge, su padre, en I-10, cuando muestra la situación desde su perspectiva, hace un autorretrato entre cínico y dolorido y alude a las oportunidades que aún pueden presentársele como vividor profesional: "Quedan algunos recursos... Gente que no lo conoce bien a uno, y se deja sorprender". Significativamente Damián responde: "No me atrevería a insultarte, pero te desconozco". Y Jorge: "Lo creo". La alusión al Infierno aparece a modo de leitmotiv. Lo introduce Jorge en I-10: "Constituimos nosotros, y es mucha la gente que nos acompaña, una clase social perfectamente definida que entre sus muchos inconvenientes tiene el de que no se sale más de ella. Lasciate ogni speranza". Damián imbuido de su espíritu quijotescamente redentor, se cree capaz de reencauzar los destinos familiares: "nos vendremos a vivir acá, y ya veremos si se sale o no se sale de tu infierno". Mientras se aguarda la confirmación del desenlace, en III-1, Mercedes retoma el motivo: "Lloro y lloraré toda mi vida. No tengo la menor esperanza". Una clase social incapaz de operar eficazmente sobre la realidad mediante el ejercicio de un trabajo; seres parasitarios y dependientes de las fluctuaciones de la Bolsa, que cifran en el dinero su autoestima, al perderlo se precipitan en la decadencia y en la abyección. Damián recrimina a su padre no haber buscado un trabajo digno (I-10) y la respuesta es que pregunte a sus hermanas "con quién se quedarían, con el heroico padre changador o con el padre degradado y sinvergüenza que les sostiene el decoro y las apariencias". Hipotecados con los valores de lujo y riqueza a que siempre adhirieron, ante la alternativa vital que se les ofrece optan por la ficción, por la apariencia, por el infierno de la vergüenza propia. Trastruecan los valores: al sentirse avergonzados de no poder ya vivir en la opulencia, mantienen precariamente lo exterior y viven vergonzosamente; rechazan lo que juzgan como oprobio social para elegir el oprobio íntimo, la ausencia de autorrespeto y la mentira. Este tratamiento del tópico ficción/realidad aplicado al entorno familiar va a ser retomado por Ernesto

Herrera en **El pan nuestro** y, desde otra perspectiva, en **La moral de Misia Paca**, y la temática de la obra está emparentada con otras de nuestro teatro que a lo largo del siglo XX se ocuparán centralmente de las relaciones familiares corrosivas.

G. Mz.

ENSAYOS. Importantísima revista general uruguaya, que continúa la tradición de **Anales del Ateneo**, refleja la actividad intelectual del Ateneo de Montevideo en sus mejores momentos del siglo XX y patentiza el compromiso de los intelectuales uruguayos con el antifascismo en la década de los años 30. De esta revista, dirigida por Eugenio Petit Muñoz (abogado, profesor de historia, historiador, publicista, fundador del diario **El Popular** en la década siguiente), aparecen veintiún números entre julio de 1936 y agosto de 1939. Aparte de la revista (cada entrega, con ochenta páginas) se publican textos suplementarios con la obra de Fernando Beltramo: **La tendencia inmanentista en el pensamiento contemporáneo y otros ensayos**. En la revista se difunden ensayos originales filosóficos, científicos, pedagógicos, jurídicos, etc., entre los que se destacan las firmas de Carlos Vaz Ferreira, Clemente Estable, Emilio Oribe, Alberto Zum Felde, Carlos Benvenuto, José Pedro Massera, Antonio M. Grompone, Emilio Frugoni, Alberto Dominguez Cámpora, Luis Arcos Ferrand, Gustavo Gallinal y otros, pero también textos literarios originales. Así poesías de Carlos Sabat Ercasty, Alvaro Armando Vasseur, Jules Supervielle, María Elena Muñoz. La mitad aproximadamente de la revista corresponde a ensayos estrictamente literarios, destacándose el número destinado a Federico García Lorca, con aportes de Eduardo Blanco-Amor, José Mora Guarnido, Luisa Luisi, Roberto Ibáñez, etc. (Nº16, octubre de 1937). En otros números se pueden leer ensayos sobre Bécquer (Roberto Ibáñez, y el propio Eugenio Petit Muñoz), Larra (de Nydia Lamarque), Sarmiento (a cargo uno del director y otro de Jesualdo Sosa); Gervasio Guillot Muñoz escribe sobre Mallea; Sara Rey Alvarez sobre la novela contemporánea: Humberto Peduzzi Escuder sobre Cervantes, y Carlos Gurméndez sobre estética, etc. La crítica sobre literatura extranjera es coherente con la

orientación de la revista, y así el público lector uruguayo fue introducido en el conocimiento de André Gide, Antonio Machado, Elie Faure, Romain Rolland, Rainer María Rilke, Pablo Neruda y el movimiento **Esprit**

C. R.

ENTREGAS DE LA LICORNE. Revista literaria. En sus dos épocas (francesa: 1947-1949, 3 números; uruguaya: 1953-1961, 13 números) fue dirigida y financiada por Susana Soca, "a escala de nuestro país, una Victoria Ocampo" señaló Rama. Prolijamente diagramada, en un formato grande, estuvo atada a la cultura francesa aun en el período uruguayo. Sus tres primeros números son una clara demostración de lo antedicho, pero también de una tímida muestra de la literatura lationoamericana (la traducción de textos de Felisberto Hernández, Jorge L. Borges, Pablo Neruda, el Inca Garcilaso de la Vega). Una concepción "arte purista" no "contaminada" por la política, ni siquiera por las disciplinas sociales, define a toda la colección. En Montevideo ejercieron la secretaría de redacción Guido Castillo y Angel Rama, en tanto tres promociones literarias nacionales colaboraron en la revista; entre los de mayor asiduidad encontramos: del "20" a Eduardo Dieste, Emilio Oribe, Enrique Casaravilla Lemos, Alberto Zum Felde; del "30" a Fernando Pereda, Esther de Cáceres, Roberto Ibáñez, Carlos Rodríguez Pintos; del "45" o colindantes a Juan Carlos Onetti, Carlos Real de Azúa, Antonio Larreta, Jacobo Lagsner, Ricardo Paseyro, Orfila Bardesio, Julio Da Rosa, Arturo S. Visca y aun podrá hallarse algún veinteañero. Textos de Borges y José Bergamín son los más frecuentes entre las colaboraciones extranjeras, a ellos deben sumarse los de Eluard, Henri Michaux, Jorge Guillén, Alberto Moravia, Boris Pasternak, E.M. Cioran entre decenas de nombres prestigiosos. Los aportes más perdurables de **La Licorne** consisten, en lo fundamental, en la incorporación de excelentes muestras de la literatura contemporánea europea y rioplatense. En el último número de homenaje póstumo a la directora, sorprende -para una revista uruguaya- encontrar una selecta lista de escritores (amigos de S. Soca de primera línea; otros aportes lo conforman un número monográfico sobre María E. Vaz Ferreira (Nº 3) y la contribución al incipiente movimiento editorial

con la publicación de las obras dramáticas (de Bergamín y Lagsner) y los tres libros póstumos de Susana Soca (dos de poesía y uno de prosa). Junto con **Escritura** son las únicas revistas del período que pagan las colaboraciones.

P. R.

EPOCA 2 páginas semanales sobre literatura dirigidas por Ida Vitale entre el 4 de junio de 1962 y el 11 de enero de 1963. Uno de los distintivos de la página es la prioridad otorgada a la literatura latinoamericana, acompañada por una abundante presencia de información y comentarios sobre el mundo de las letras norteamericano y europeo. Sin hacer declaraciones personales, otra preocupación preponderante parece girar en torno a las posibles conciliaciones o desavènencias entre el compromiso de un escritor con una causa y su obra. A ello apuntan opiniones tomadas de Stephen Spender y Robbe-Grillet, por ejemplo, que, con matices, marcan la autonomía del mundo estético y del político. Para circuir más afinadamente esta posición se debe tener en cuenta que durante 5 números se informa, se publican adhesiones, se celebra en fin, un homenaje a Rafael Alberti al cumplir este 60 años; también, la atención prestada a la literatura cubana (se presenta a Enrique Labrador Ruiz, se esboza un panorama de creadores cubanos en 1963) y el apoyo a un proceso cultural del que se destaca su novedosa heterodoxia. Dentro de lo latinoamericano especial entusiasmo parecen despertar Carlos Drummond de Andrade y Nicanor Parra, aunque también están presentes José Rafael Pocaterra, Marta Brunet, César Vallejo, Cortázar, por nombrar algunos. Un muy buen artículo sobre Italo Calvino, la transcripción de un extenso reportaje a Pier Paolo Pasolini permitirían delinear algunas influencias sobresalientes dentro de lo europeo. La atención prestada a Lewis Carroll y a las escritoras Katherine Anne Porter e Ivy Compton-Burnett, son tal vez, indicios, de preferencias más personales. Entre nuestros escritores es Onetti al que se le dedica una reflexión más detenida.Están también presentes Fransisco Espínola y Morosoli y se transcribe una conferencia de Clara Silva sobre Vaz Ferreira.

C. B.

ESCRITURA. Revista cultural aunque predominantemente literaria.Con regularidad se publicaron nueve números entre octubre de 1947 y noviembre de 1950.Existe una décima entrega, **Melusina y el espejo**(1950), obra dramática de José Bergamín, redactor permanente de esta publicación así como colaborador de varias del período.El esquema de organización, aún mediando algunas variantes en la integración del equipo determinadas por acercamientos y distancias, tuvo su eje en un cuerpo directivo (Julio Bayce, Carlos Maggi y Hugo Balzo,todos hasta el Nº.5, más tarde reforzado, finalmente disuelto) y un responsable de cada sección: poesía, Isabel Gilbert; novela y cuento (hasta el Nº. 5), Carlos Maggi; teatro, Carlos Martínez Moreno (hasta el Nº. 8); cine, José María Podestá; por la paz, Julio Bayce; libros, Carlos Real de Azúa; viñetas y asesoría gráfica, Adolfo Pastor. Las zonas críticas fueron cubiertas con una nota de fondo y otra general. Exceptuando los reflexivos, aunque idealistas, artículos de Bayce sobre la situación mundial de posguerra, la publicación muestra una definida preocupación estética. Al igual que casi todas las revistas del período no aborda la política nacional ni latinoamericana, menos aún la economía o lo social. Reúne un importante concurso de colaboradores extranjeros buscados con rigor siempre que aportasen inéditos o traducciones especiales, sean con textos de difícil acceso en el Uruguay; entre los más destacados se cuentan: Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Eduardo Mallea, Juan Ramón Jiménez, Aldous Huxley, Aaron Copland, etc. Aunque el grupo de trabajo promedia los 30 años de edad, en la creación literaria la joven generación casi no está representada (a excepción de María Inés Silva Vila y Carlos Denis Molina) pero sí parcialmente juzgada. Esa excesiva cautela no se refleja en la sección teatral donde Martínez Moreno enjuicia sin piedad, como lo hacía en **Marcha**, al movimiento dramático de su tiempo.La misma seriedad, la misma lucidez está presente en las notas de Real de Azúa, las primeras dedicadas a literatura y a la historia de las ideas después de su período de soledad falangista. Desde **Escritura** Real aportó el único espacio de pensamiento con categorías históricas de toda su generación, al menos durante la década del 40. Carlos Maggi, con espíritu deportivo, escribe una nota sobre la nueva narrativa que, seguida por otra de José P. Díaz, desencadena la primer polémica del "45" en la que intervienen casi todos los jóvenes intelectuales desde **Marcha, Clinamen** y **Cabalgata** (de

Buenos Aires). Pero sin duda el peso decisivo lo tienen escritores ya consagrados, la mayoría provenientes de las reuniones propiciadas desde la década anterior por María V. de Muller, tal como lo documentó Bayce. Allí figuran antológicos poemas de Fernando Pereda, Juan Cunha y Enrique Casaravilla Lemos; otros de Supervielle, Susana Soca y Giselda Zani; junto a narraciones de Francisco Espínola (el primer fragmento de **Don Juan, el Zorro**), Juan José Morosoli, Clara Silva y Felisberto Hernández de quien, es menester subrayarlo, publican "Las Hortensias" y "Mur". De la primera hacen separata a sabiendas de la ira de los temibles críticos de **Marcha**. Los enfoques literarios ofrecen diversas perspectivas (Hugo Barbagelata, Rodríguez Monegal, Guillermo de Torre) siendo este uno de los flancos más débiles por su eclecticismo. No así la crítica de música con la supervisión de Balzo, o la de plástica donde escribió Hans Platschek con mayor asiduidad que en las restantes publicaciones periódicas. Reproducciones de pinturas y grabados de Torres García, Miguel A. Pareja, Horacio Torres, Jonio Montiel, F. Matto Vilaró, dibujos de Olimpia Torres, entre tantos, lograron junto al talento de Adolfo Pastor, que **Escritura** fuera la revista gráficamente mejor cuidada en su tiempo.

P. R.

ESPERANDO LA CARROZA (en **50 años de teatro uruguayo** Antología sel. y coord. Laura Escalante M. E. y C. 1989). Grotesco en dos actos de Jacobo Langsner. Un fatídico domingo es el tiempo suficiente para que media docena de personajes exhiban la lacerante violencia que anida en sus vidas anodinas y grises. Susana, el personaje más desprotegido de la obra, está cansada de convivir con su suegra y decide comunicárselo a sus cuñados. La presencia de Mamá Cora es pues el punto conflictivo de la trama. Pero cuando esa presencia se hace ausencia misteriosamente al punto de dársela por muerta, salen a luz las culpas que generan una serie circular encadenada de acusaciones y desenmascaramientos. Más que los tormentos de sus propias culpas aquí parece cumplirse el principio sartreano de **Huis Clos**: el infierno son los otros. Pero si la muerte de Mamá Cora puede ser la solución al conflicto inicial, esta no se produce, y el retorno de la anciana restituye la situación primera e impide un desenlace trágico. La crueldad del mundo de **Esperando la**

carroza está justamente en la imposibilidad de la caída definitiva de las máscaras: la muerte es en la obra la farsa de un falso velorio de Mamá Cora incapaz de liberar a esas marionetas de sus miserias. Si la obra se acerca al grotesco lo hace por la vía de la mueca desfiguradora de la realidad, pero trasgrede las normas de la verosimilitud por la apelación a la absurdidad. Si tiene el registro trágico porque revela la anagnórisis de una acción consumada desde el principio, no hay castigo ni personaje trágico y el descubrimiento es el de que "aquí no ha pasado nada" o mejor, lo que pasó pudo ser, pero ahora todo vuelve a su lugar. El gesto patético final de Susana: "¿De qué me río? De vos. De todos nosotros me río (Y se echa a llorar al mismo tiempo que se deja caer sobre un sillón desesperada)" refleja la impotencia ante lo inamovible. **Esperando la carroza** transcurre dentro de las pautas esperables del teatro realista (personajes, escenografía, acotaciones). Y lo haría plenamente si la anulación de lo trágico no dejara el nudismo de los personajes en el nivel de un mero espectáculo exhibicionista, y hasta de un divertimento, aunque sórdido y cruel. Ello teatraliza la acción y coincide con la deformación hasta el absurdo del conflicto dramático. De manera que se opera por esta vía una forma de «distanciación» que busca, junto al reconocimiento de las situaciones, estimular la avidez de un espectador que no se confunda emocionalmente con los personajes. Reconocimiento y extrañamiento hacen entonces de **Esperando la carroza** una obra con un grado altísimo de receptividad. Fue estrenada en 1962. Su reestreno en 1974 la convirtió "en uno de los éxitos de crítica y de público más grandes de nuestro teatro, manteniéndose en cartel siete años consecutivos" (E. Contreras).

O. B.

ESPIRITUALISMO Y POSITIVISMO EN EL URUGUAY de Arturo Ardao. La primera edición de 1950 llevaba como subtítulo "Filosofías universitarias de la segunda mitad del siglo XIX". La observación se hace necesaria pues la segunda -y más difundida- edición del libro realizada por la Universidad de la República en 1968 omite el subtítulo (y hace otras modificaciones explicadas por el autor en una "Advertencia"). La omisión no permite reconocer que el libro de 1950,

cuya base fue el curso dictado por Ardao el año anterior en la Facultad de Humanidades y Ciencias, compone la segunda entrega de un estudio que se iniciara en **Filosofía preuniversitaria en el Uruguay** (1945) y que continuaría en publicaciones posteriores. Ardao encaraba entonces la historia del pensamiento uruguayo y de la Universidad, y en vastos panoramas o estudios más puntuales iría descubriendo la trayectoria de nuestra inteligencia. Esta preocupación abrió varios cauces que no habían encontrado aún investigador: la historia de la Universidad, que Ardao conmemoró en su centenario con una serie de artículos publicados en el semanario **Marcha**, reunidos luego en **La Universidad de Montevideo. Su evolución histórica** (1950). Y la del pensamiento uruguayo, que ocupó sus cursos universitarios (el de 1950-51 dio origen a **Racionalismo y liberalismo en el Uruguay** publicado tardíamente en 1962) y promovió el ingreso a la investigación de nuestro siglo con **La filosofía en el Uruguay en el siglo XX** (1956). Hizo Ardao en todos los casos investigación de archivo y de prensa, rescatando de allí valiosísimo material que despliega sin retaceos en sus obras: "Las frecuentes transcripciones documentales responden a modelos ya clásicos como los de Marcel Bataillon y Bernhard Groenhuysen para estudios de este tipo. «Debe dejarse la palabra todo lo posible a los hombres mismos de aquel tiempo» dice este último". Este criterio, explicitado en el prólogo al libro de 1962 es extensivo a toda la obra. En la que nos ocupa, recoge Ardao el panorama del pensamiento universitario de la segunda mitad del siglo XIX, concentrado en el predominio sucesivo de las filosofías espiritualistas y del positivismo, en el debate que se entabló entre ellas en la década del 70, y en la Reforma Universitaria que sustituyó una por otro en los 80. El estudio del reinado de cada una de las doctrinas le permite a Ardao un minucioso desglose de fuentes y relaciones que, sobre todo, busca aclarar el a veces confuso panorama de alianzas y deslindes registrado en nuestro siglo XIX: católicos, racionalistas, espiritualistas liberales, positivistas, materialistas. Rescata además los protagonistas y las polémicas fundamentales del período. De los primeros sin duda recoge a los más conocidos, pero sabe dar luz sobre algunas figuras que, sin el brillo de Plácido Ellauri, Carlos María Ramírez o José Pedro Varela, tuvieron igualmente una tarea descollante: son los casos de Angel Floro Costa y los científicos positivistas que actuaron en nuestra

Universidad cuando esta (y el juicio es uno de los aciertos de Ardao en su trabajo) muy tardíamente incorporó a sus cátedras los estudios científicos en la Facultad de Medicina. También las instituciones parauniversitarias -el Club Universitario, el Ateneo- son objeto de atención del estudioso. De las segundas, redescubre las notables lides intelectuales del período, sobre todo la que mantuvieron Carlos M. Ramírez y José P. Varela en 1876 (Ardao logrará una valiosísima síntesis de esta y de la época en el prólogo a **El destino nacional y la Universidad. Polémica** editado en la Colección Clásicos Uruguayos con el Nº. 67 en 1965). Si otro mérito puede agregarse a este libro de 1950 es el de ajustar notablemente las divisiones y afiliaciones hechas por Zum Felde en su muy influyente **Proceso intelectual del Uruguay** (1930). Ardao deja claro cuándo se produce el relevo doctrinario y, aunque muy brevemente porque no es motivo de este libro sino de otros que luego publicará, ubica a Rodó, Vaz Ferreira y los pensadores posteriores a 1895 frente al positivismo y al neo-espiritualismo.

O. B.

ESTUDIOS. Publicación de regularidad trianual, aparecida desde 1955. Es una revista editada por el Partido Comunista del Uruguay, dirigida por Rodney Arismendi y dedicada al análisis y la reflexión teórica. Ha mantenido una permanencia y continuidad en la aparición de sus entregas que ni siquiera la dictadura logró violentar (durante ese tiempo se publicó en el exilio). El interés mayor de **Estudios** ha sido y es el aporte de elementos ideológicos que ayuden a la praxis política concreta, a partir de enfoques conceptuales que toman su inspiración en el marxismo-leninismo. En tal sentido la publicación ha prestado utilidad en el ámbito político, en el filosófico, en el cultural en términos generales. De manera complementaria -aunque nunca de modo preferencial- **Estudios** ha mantenido una constante sección literaria. En ella se publicaron reseñas bibliográficas, ensayos, relatos y poemas, no adscribiéndose las primeras y los segundos a una sola y única perspectiva estética, sino manteniéndose desde los comienzos una mesurada y saludable amplitud de criterios. En sus páginas encontramos textos de grandes poetas de nuestra lengua como Rafael Alberti, Pablo Neruda, Federico García Lorca, Nicolás

Guillén. También del argentino Raúl González Tuñón, el paraguayo Elbio Romero, el español Marcos Ana. Artículos de Ernst Fischer, Roger Garaudy, Georges Mounin. Poetas nacionales como Washington Benavides, Ariel Badano, Saúl Ibargoyen Islas, entre otros, publicaron en **Estudios**. Podemos leer en ella comentarios de libros o perspectivas literarias firmadas por : Alfredo Gravina, Manuel García Puertas, Luis Silva Reherman, Felipe Novoa, Julio Dodera, Ruben Yacovski, Alicia Suárez, Leónidas Spatakis, Manuel Márquez, Nelson Marra. Han escrito también en esta publicación: sobre temas teatrales Alberto Mediza, de arte Olga Larnaudie, de cine Oribe Irigoyen, de estética Juan Fló, colindantes con lo filosófico, Carlos Mato. Su preocupación más sostenida fue, en el tema literario, lo nacional; tanto echando una mirada a lo actual, como así también a través de la debida atención a las permanencias. En este último orden, no faltaron en sus páginas -mediante sus textos y por comentarios- los nombres claves de Enrique Amorim y Francisco Espínola.

A. Mi.

ESTUDIOS LITERARIOS de Francisco Bauzá. Más conocido como historiador tuvo Bauzá entre sus inquietudes las de la crítica literaria, el ensayo sociológico y la crónica de costumbres. Pionero entre nuestros libros ensayísticos, **Estudios literarios** de 1885, recoge esas vetas diversas. De nuestra literatura incipiente aparecen en él relevados «Francisco Acuña de Figueroa» y «Los poetas de la Revolución»: J.F. Martínez, F. y M. de Araúcho, B. Hidalgo y E. Valdenegro. Las **Memorias de César Díaz** provocan un artículo sobre el controvertido militar. Una obsesión, la de la nacionalidad, lo lanza violento contra Juan Carlos Gómez y de paso contra el romanticismo. También el racionalismo es blanco de un ataque cerrado desde una atalaya católica pro-inquisitorial en el artículo «La religión y la ciencia». La segunda parte del libro, **Cuadros de costumbres**, muestra un aventurado sociólogo -»El gaucho»-, un cronista creativo -»Un gobierno de otros tiempos» -y un observador atento- «Las Trillas»-. Historiador de la cultura (creyó en las letras como «sanción moral» de los hechos históricos) emitió algunos juicios perdurables que abrieron cauce al ensayo literario nacional.

O.B.

EXPOSICION DE LA POESIA URUGUAYA. Desde su origen hasta 1940. Obra del poeta Julio J. Casal es uno de los libros que goza de peor fama desde su publicación en 1940. En 767 páginas agrupa 701 poemas de 194 autores. En este relevamiento total no hubo excluídos (se menciona la excepción de rigor como el caso de Gorosito Tanco) y sí incluídos de resultas de una broma (Rodríguez Gil), identidad y poema inventados por un grupo de escritores que así burló el candor de Casal. Tamaña profusión le ha valido el título de "guía telefónica de la poesía uruguaya", y ella, unida al volumen y formato del tomo (cm.21,3; 15,5; 7,1) hizo que la capacidad sarcástica de Rodríguez Monegal lo apodara "el mueble de Casal". Tal vez ya sea hora de decir que gracias a su desmesura es uno de los libros más útiles de nuestra literatura. Su peor defecto no es el exceso (puesto que ha resultado un diccionario literario del que carecíamos), sino la indecisa utilización de diversos criterios ordenadores: 1) el histórico de cronología lineal, que a veces atiende y a veces no a los cambios de tendencias y estilos; 2) el temático, que agrupa a los poetas gauchescos, pero que, sin señalar motivos ni evoluciones, escinde de estos a Bartolomé Hidalgo y a Serafín J. García en rigor, un nativista; 3) el que atiende a otras variables, por ejemplo, crea un apartado para Zorrilla de San Martín y Carlos Roxlo como "poetas de la patria", otro para "las poetisas", otro para Lautreamont, Laforgue y Supervielle. El juicio adverso a la obra casi no reparó en estos defectos. Y, lo que es más grave, olvidó los propósitos explicitados por Casal, valorándola como antología y no como el repertorio total que el autor diseñó: "La poesía habrá de perdonarnos. Sabe ella que este libro, aparte de salvarse y dar solvencia de sí por la presencia de unos cuantos poetas de rara virtud y probada identidad, aspira a dar una visión, que más que reflejar los únicos valores poéticos, puede servir de guía a los que deseen conocer todo lo que en poesía fue creado, producido o perpetrado en el Uruguay". Los ataques a la obra y a la política de publicaciones de la revista **Alfar** en su segunda época, provienen de la nueva y exigente estimativa que los entonces jóvenes de la Generación del 45 están imponiendo; lamentablemente, la estimable obra poética de Casal cayó también en el casi olvido.

G. M.

F

FATA MORGANA (Mdco., 1932). Es difícil condensar en una nota la significación de esta obra de Francisco Imhof, tan rica como injustamente olvidada. Sus tres actos desarrollan la historia de Silvio desde que es estudiante enamorado de Aglea -así bautizada por él- y vende todas sus pertenencias, libros inclusive, para ofrecer en carnaval una gran fiesta a sus amigos. Lo mismo seguirá haciendo después, en que, al igual que el Quijote sus hanegas de tierra, "venderá la realidad" para alimentar su fantasía redentora. En la fiesta se hace presente el diablo disfrazado de mandarín ("Quizás imagines verme y sueñes (...) Acaso sea máscara yo también; acaso sólo sea un reflejo de tu propio pensamiento") y cuando muestra a Silvio su destino (una "majestuosa aurora" donde muchedumbres lo aclaman por ser portador de dicha y alegría para la humanidad), éste pacta con él, contrayendo la deuda que se cobraría 30 años después, cuando se extinguiera la más bella imagen de su fata-morgana (su hija, como se sabrá en el final). Deja los estudios, promueve revueltas estudiantiles, es encarcelado varias veces, trabaja en un lado y otro, siempre escribiendo febrilmente libros donde proclama su verdad a los hombres. Los actos II y III transcurren el primer día de carnaval, 30 años después del pacto. Silvio es lustrapisos y rechaza a un fiel amigo de juventud -a la sazón médico enriquecido y senador influyente, próximo

candidato a la presidencia del país- que le pide que vaya a lustrar sus pisos ("Hoy somos reyes", le dice) así como la granja que le ofrece de regalo para vivir con mayor holgura. Su hija Yolanda, de 16 años, lo apoya diciendo que un rey no acepta limosnas. Ella es el personaje más conmovedor, no sólo por resultar al cabo la víctima del pacto sino por su semilucidez sobre la posible locura de su padre ("Papá nadó contra la corriente toda su vida, agitando siempre bien alto su antorcha libertaria. Y fue escarnecido y fue encarcelado (...) Y yo, su hija, me pregunto todos los días: ¿es realmente un enfermo, papá?"). Por amor a él, para probar que inspira fe en la juventud, lo sigue en su locura sublime de Rey de Carnaval, acompañándolo como Princesa en el carro, pese a saber que la gente se mofa de él. Rompe su noviazgo con quien la ama pero que rehúsa secundarla en el desfile y, luego de celebrado éste, en ocasión de la gran fiesta anual que ofrece Silvio, como Rey de Carnaval, a costa de privaciones de todo el año, aparece Yolanda ataviada con negro vestido de novia y corona de azahares, declarando haber muerto cuando su amado la despertó de su sueño azul, siendo por tanto víctima de la tristeza y la cordura. La obra es rica en significaciones múltiples: apariencia/realidad, máscara/rostro, locura/cordura, cuestionamientos sobre el problema del poder, con claras influencias fáusticas y quijotescas, todo ello al amparo de la demencia redentora que anima al protagonista y en el marco del carnaval. El cuadro final, además, se destaca por la riqueza de lenguajes que surge del lunfardo del Bufón, el germañol de un psicólogo alemán ("La fertat siempre es derrible, como el rostro de la Metusa") y la exaltada elocuencia del Rey, además de comportar el impacto de la brillante muerte de Yolanda durante el baile, girando en torno a ella el violinista enmascarado que viene a cobrar su cuenta. Silvio entonces adquiere conciencia de su sacrificio, pero sin claudicar de su fe: "...la fata-morgana seguirá fulgurando mientras aliente la humanidad, oh mi pueblo que gime, oh mi pueblo que llora". Nunca estrenada debido a la complejidad de su puesta en escena, la obra está dedicada a la memoria de Edmundo Lumetz, lavapisos y Marqués de las Cabriolas en los carnavales montevideanos entre 1905 y 1931, en que muere en el Hospital Maciel.

G. Mz.

FICCIONES. Revista cultural. Publicó dos números (setiembre 1977 y enero 1978), siendo su director Gustavo Iribarne y su redactora responsable Elena Taboada, aunque no figuran colaboraciones suyas. Un amplio cuerpo de redactores se amalgama en todas las disciplinas con una propuesta "académica" de abordaje de la cultura, "dada la carencia de una información suficiente sobre las diversas disciplinas artísticas y la necesidad de elaborar una síntesis acerca de su quehacer contemporáneo". Las nuevas líneas de análisis teórico (más que las últimas manifestaciones creadoras) preocupan al grupo. Quienes se encargan del área literaria son Luis Behares y Jorge Medina Vidal, en tanto que existió una zona de creación donde revistan narraciones de María de Montserrat y Julio Da Rosa así como poemas de Ida Vitale y Enrique Fierro. Las demás secciones (música, cine, teatro, plástica y danza) reúnen enfoques especializados en sus respectivos campos con el interés de analizar el arte nacional y latinoamericano.

P. R.

FORO LITERARIO.- De frecuencia semestral, con algunas irregularidades en su periodicidad salieron 17 números entre 1977 y 1988. Esta revista auspiciada por intelectuales uruguayos y extranjeros se propuso ser un flexible "lugar de encuentro" de materiales creativos y ensayísticos para "ofrecer al lector una imagen renovada y dinámica del acontecer general en el campo de la literatura y el lenguaje en la América hispánica". Su Redactor Responsable, Julio Ricci, en sucesivos editoriales revela una muy marcada preocupación por el mercado literario, el consumo del libro, los cargos docentes a niveles internacionales, las remuneraciones y los prestigios derivados del mundo de la cultura. También señala y descalifica con imprecisión irresponsable (fundamentalmente en los Nos. 1 y 2) la persistencia de una "tendencia grupalista" (sic) e "hipercrítica" (el blanco aparece en la mira aunque no se lo designa) en la cultura uruguaya. Por ello adopta, para una revista que "no tiene mayores planes" la "norma" de evitar el hipercriticismo y la corrosidad". A las casi inevitables secciones de "cuentos" "poesía", "ensayos", "reseñas bibliográficas", se suma una de "traducciones" y otra

de "lenguaje". Entre sus colaboradores se encuentran numerosos creadores y críticos nacionales y un grupo heterogéneo de latinoamericanos que ejercen la docencia en Universidades de EEUU. Es notoria a medida que pasan los números, la deserción de los primeros -debido tal vez al surgimiento de otros medios de difusión cultural- y el aumento de los segundos. El nivel de la revista, como no podía ser de otra manera dado el "democratismo" que guía la reunión de materiales, es sumamente desparejo. Entre los creadores y críticos nacionales figuran Alvaro Miranda, Juan María Fortunato (ambos aparecen como Redactores Adjuntos en el primer número), E. Estrázulas, T. Carson, R. Bula Piriz, S. Puentes de Oyenard, G.S. Seija, J. Ilaria, F. Aínsa, L.S. Garini, A. Mendez, J. Chapper, E. Silva, E. Fierro, A. González González, E. Espina, J. Medina Vidal, R. Faget, J. Carmona Blanco, entre otros muchos. Hay algunas notas de profesores internacionalmente prestigiosos como G. Zannier, Luis Leal, Roberto Paoli, Alfredo Roggiano pero también un amplio registro de creaciones mediocres. La sección de lenguaje está a cargo de Héctor Balsas y Julio Ricci.

C. B.

FRONTERAS AL VIENTO. Novela de Alfredo Gravina -publicada en 1951 en Buenos Aires-, segunda de este prolífico narrador que en novela antes había dado a conocer **Macadam** (1948), y después títulos como **El único camino** (1958), **Del miedo al orgullo** (1959), **Tiempo arriba** (1964), **Seis pares de zapatos** (1964), **Brindis por el húngaro** (1966), y otros más recientes. En reseña bibliográfica aparecida cuando la publicación de **Fronteras al viento**, Emir Rodríguez Monegal escribió en el semanario **Marcha** lo siguiente: "En su estructura esta novela revela un claro progreso con respecto a la anterior del autor", y sigue más adelante: "... esto no basta para que se pueda hablar de una buena novela". Gravina, a quien es posible ubicar cronológicamente en la llamada Generación del 45, no comparte de ninguna manera las perspectivas generales, las tendencias estéticas más marcadas de esa promoción. Considera Angel Rama que este novelista "intenta el realismo socialista" -lo que es marcadísimo en **Macadam**, y aunque algo más matizado está también presente en la obra que nos ocupa-, constituyéndose en uno

de los ejemplos más claros de tal corriente entre nosotros. Fernando Aínsa, por su parte, encuentra que: "... el esquema del vasto fresco de una sociedad de un Dos Passos se mezcla en Alfredo Gravina con sus preocupaciones sociales y su postura ideológica". En el caso de **Fronteras al viento,** la acción se ubica entre campesinos proletarizados del norte del país; su encare es naturalmente realista, estando delineados con certeza algunos personajes y siendo convincente la descripción de aspectos de la vida cotidiana de los mismos (no así muchos diálogos, acartonados en el afán de claridad pedagógico-ideológica). Como bien lo apunta Rodríguez Monegal, no se trata de una novela muy significativa; dejando a un lado su orientación político-social, participa, en puridad -en recursos y técnicas- de cierta narrativa prestigiosa a nivel masivo en el momento.

A. Mi.

G

GACETA DE CULTURA. Planificada en entregas mensuales aunque por los problemas inherentes a este tipo de publicaciones no les fuera posible cumplir; constituye una versión más doctrinaria que su antecedente inmediato, **La Gaceta Uruguaya**. Alcanzó a publicar 17 números entre agosto de 1955 y de 1956, ocupando su dirección los escritores Juan Cunha (con una participación apenas nominal), Guillermo García Moyano, Felipe Novoa, Alfredo Gravina y Asdrúbal Jiménez (estos dos últimos fueron los más activos); el director teatral Atahualpa del Cioppo y el escultor Bernabé Michelena, junto a un vasto plantel de colaboradores. Entre ellos se cuentan los excelentes grabados de Anhelo Hernández y Fernando Cabezudo; textos de Américo Abad; poemas de Sarandy Cabrera; ensayos de Jesualdo, Francisco R. Pintos y P.D. (Pablo Doudchysky) quien mantiene una polémica con Emir Rodríguez Monegal (este desde **Marcha**), sobre los contenidos ideológicos y políticos del cuento de Borges y Bioy Casares "La fiesta del monstruo". Toda la estética del realismo socialista trasunta estas páginas (véase "Cosmopolitismo y Nacionalismo burgués de la literatura y el arte", Nº. 1), y como contra-ataque a las apetencias "occidentales" de todos los espacios culturales, la **Gaceta** se ocupa del área socialista sin retacear adjetivos elogiosos (v.g. "El gran cine checo"), asumiendo los riesgos de la

parcialidad. No es casual que poco antes (mayo-junio 1955) desde **Nexo**, un grupo de intelectuales terceristas priorizaran los planteos histórico-políticos. En la **Gaceta de Cultura** (hecha con papel diario en formato tabloide), la alineación con el mundo socialista es transparente, no así en **Nexo**. En las dos se efectúa un acercamiento entre cultura e ideología que no está ni en **Número**, ni en **Asir**, ni en **Escritura**, aunque casi siempre las colaboraciones artísticas son de menor valor.

P. R.

GARCIN, libro de cultura. 5 números entre junio de 1981 y marzo-octubre de 1982. Director/Redactor Responsable: José María Nerone. Ilustraciones de Oscar Jardín Gilardoni. El homenaje explícito al personaje "Garcín" de Rubén Darío y en distinto grado sus editoriales convocan un idealismo romántico de donde parece surgir el impulso para enfrentar la tarea de concretar un vehículo de expresión y comunicación en un medio cultural en el que lentamente y con gran esfuerzo empiezan a surgir espacios de diálogo alternativos. Este "Garcín" que -según el primer editorial- "simbolizaba el lírico vuelo de la creación en pos de una libertad que le llevara al ideal" resulta un emblema ambiguo, pues la elusión implícita del contexto social puede ser interpretada, en un contexto sobredeterminado, como una complicidad y/o una táctica para poder decir. Concebida con secciones fijas (literatura, enfoques, creación, cine, teatro, artes plásticas, música, libros), llevada adelante por un equipo integrado principalmente por profesores de secundaria, con bibliográficas extensas y abundantes, la revista evidencia un marcado interés por problemas educativos o afines al mundo del niño y el adolescente (sirvan de ejemplo los artículos de Sylvia Puentes de Oyenard, Walter Lépore, Raúl Segovia Verdié) y por el rescate o presentación de figuras nacionales (Felisberto Hernández, Roberto Ibáñez, E. Oribe, Juan Parra del Riego, Rafael Gomensoro, Humberto Benítez Casco; también Joaquín Torres García y "Batlle, como político" para tomar algunos ejemplos de otras disciplinas). En la creación se apuesta a los jóvenes. Es voluminoso, abigarrado, balbuceante con pocas excepciones, el conjunto de creadores presentados. Entre los más perdurables y los más reiteradamente nombrados en la revista, se

encuentran textos narrativos de Mario Delgado Aparaín, Enrique E. Sobrado, José Ma. Nerone y poéticos de Rafael Gomensoro, Humberto Benítez Casco, Jorge Castro Vega, Juan María Fortunato, Héctor Rosales. Las secciones dedicadas al teatro (Mario Barité) y al cine (J.M. Nerone), más voluminosa esta última, presentan notas informadas, que buscan reseñar la actualidad o adquieren los caracteres del ensayo. Entre sus colaboradores se encuentran además de los ya mencionados: R. Pallares, Ma. Luz Canosa, Joseph Vechtas, Carlos Demassi.

C. B.

GAUCHA (1899) fue la única novela publicada por Javier de Viana. De acuerdo con informaciones de su propia correspondencia, de sus editores y amigos, tenía pensado escribir otra. Quizás las premuras generadas por lo económico (que lo llevaron a trabajar "contra-reloj" creando cuentos, crónicas periodísticas y cortas obras de teatro) conspiraron contra ese plan. Habían pasado tres años de la aparición de **Campo** cuando Barreiro y Ramos da a conocer la novela. Para ese entonces, ya Viana estaba publicando en la prensa relatos que posteriormente pasarían a formar parte de **Gurí**. El origen de **Gaucha** -hasta donde hemos podido rastrearlo- está en una «nouvelle» aparecida en 1895 bajo el título de "Leopoldo Almeida", -personaje que en **Gaucha** adoptará el nombre de "Lorenzo Almada"- fragmentos de la cual también fueron utilizados para el cuento "Gurí". Posteriormente, entre 1906 y 1907, Viana utilizará trozos de **Gaucha** para re-crear una serie de cuentos cortos, que aparecerán en la revista argentina **Pulgarcito**, con modificación en los nombres de los personajes, la extensión de algunas escenas y .los desenlaces narrativos. Según Alberto Zum Felde, **Gaucha** "es lo más hermoso que ha escrito Viana"; Arturo Sergio Visca analiza que en esta obra "junto a los elementos literarios que corresponden al narrador analítico y moroso, (hay) otros que pertenecen al escritor sintético y grafista"; para María Ester Cantonnet, "es la obra síntesis de Viana ya que convergen en ella, temas, personajes, situaciones, paisajes que el cuentista derrama, a manos llenas, en el mundo de su narrativa".

A. B. L.

GENERACION DEL 20. Llegando tarde a nuestro país, el modernismo entendido "sensu stricto" se prolongó bastante en las estribaciones de la segunda década del siglo. Lentamente, los líricos nacidos entre 1887 y 1895 se fueron desembarazando de las obsesiones y los oropeles de una escuela literaria ya agotada y encontrando, cada uno, un acento en el que lo cósmico, lo metafísico, lo erótico o lo telúrico se expresaba a través de formas más desnudas y estructuras más laxas o más flexibles. Este es, tal vez, el rótulo demasiado genérico de lo que, a escala continental, se ha dado en llamar el "posmodernismo" (el Lugones de **Lunario sentimental**, el Vallejo de **Los heraldos negros**, Banch, López Velarde, Eguren y "last but not least", Enrique González Martínez). Carlos Sabat Ercasty (1887-1982) Fernán Silva Valdés (1887-1975), Vicente Basso Maglio (1889-1961), Enrique Casaravilla Lemos (1889-1968), Julio J. Casal (1889-1954), Pedro Leandro Ipuche (1890-1976), Emilio Oribe (1893-1975), Juana de Ibarbourou (1895-1979) y el peruano uruguayizado Juan Parra del Riego (1894-1925) son los nombres líricos importantes de una generación que estuvo justamente marcada por el predominio avasallante de la expresión poética, a través de habitualmente largas, caudalosas obras. Unas obras que aparecen signadas, tal vez más de lo debido, por la fe en la calidad poética verificable de los "estados poéticos" personales de exaltación o presión comunicativos y por la inconmovible seguridad con que las hizo llegar al huidizo lector una promoción de la que difícilmente puede decirse que contó con "un público". A estas características generales son excepción, empero, el alquitarado, moroso, hermético Basso Maglio y, por muchas razones no pormenorizables aquí, Juana de Ibarbourou. Escasa conciencia grupal poseyó esta generación del 20 que estuvo, como la que le siguió, bajo el magisterio crítico de Alberto Zum Felde (1888-1976), pues difícilmente suponen un embanderamiento promocional, las actividades colectivas más típicas (entre otras más desvaídas y olvidables) del decenio: el "Centro Ariel" (1919-1930), el grupo "Teseo" (1924-1935), la revista **La Cruz del Sur** (1924-1931). Más bien la marcan, exógena, casi inconscientemente, los impactos de ciertos sucesos que fueron trastornando en forma pausada el contexto en que la Arcadia oriental estaba inscrita: el fin de la primera guerra mundial, la revolución rusa, el movimiento de reforma universitaria de Córdoba.



En el país mismo, la promulgación de la Constitución que establecía el Ejecutivo colegiado, la muerte y la repatriación de los restos de Rodó, constituyen de diversa manera los grandes fastos de cierto "consenso" básico desde el que pueblo, burguesía, intelectuales y políticos conciben al Uruguay de aquellos tiempos. Una sociedad la de este, en la que se desperezaban las primeras tensiones violentas pero todavía controlables de la urbanización y el proceso industrial, con un mundo rural que, ahí nomás, las bordeaba, también en trance de cambio pero con las marcas vivas de un pasado de pasiones desmedidas y heroicas proezas. De la materia que representaban uno y otro ámbito ecológico recortaron sus obras algunos narradores de significación en este núcleo: es el caso de Montiel Ballesteros (1888-1971). Otros hurgaron en el círculo ceniciento de la pequeña burguesía (José Pedro Bellán, 1889-1930) o continuaron la línea tradicional de la narrativa campera breve (Yamandú Rodríguez, 1889-1957), o trasmutaron el ayer violento y colorido, imbricado en sus memorias infantiles y familiares en estructuras narrativas épico-testimoniales o líricas, que tal es lo que ocurrió en el caso de Justino Zavala Muniz (1898-1968) y aun en el de Emilio Oribe en el impromptu memorialístico tardío que representa **Rapsodia bárbara**. Pero la misma querencia por rescatar de la marcha cansina del criollismo nuestros temas autóctonos se refleja mejor aún en la arriesgada y no siempre lograda tentativa de nuestro "nativismo" poético. Pedro Leandro Ipuche y Fernán Silva Valdés comprometieron su destino de creadores en esta corriente que quiso proyectar lo nuestro al plano de lo cósmico y lo universal, bajo el impacto de la revolución de los "ismos" de la primera posguerra. Una tentativa a la que también hay que vincular la obra pictórica de Pedro Figari (1861-1938) y la musical de Eduardo Fabini (1882-1950).

C. R. D. A.

GENERACION DEL CENTENARIO. En la historia de un país latinoamericano, el primer centenario de su vida nominalmente soberana, siempre ha parecido convocar, imperativamente, una generación. El tácito reclamo social priva, en este caso, sobre la espontánea modulación colectiva, y el alvéolo está coquetamente preparado antes de que sus

habitantes hayan llegado a ocuparlo. Con todo, podrían proponerse muy bien otras fechas simbólicas: una es la del golpe de estado del presidente Gabriel Terra (31 de marzo de 1933) que cerró por mucho tiempo la suficiente seguridad uruguaya de constituir un rincón aparte de la atmósfera de dramatismo y fuerza que peculiariza la evolución social y política de nuestra "ancha y triste América". El insularismo uruguayo sufrió un rudo remezón, al que se sumaría enseguida la universalización de las pugnas ideológico-políticas más abarcadoras que corre entre los seis años que van desde el ascenso de Hitler al poder, al estallido de la Guerra Mundial II. Y en el medio, simétricamente, el largo, pausado martirio de España, que si en todo el mundo pesó en la experiencia política y humana de varias generaciones, mucho más lo hizo en un país tan receptivo -tan vicariamente receptivo por su misma insularidad- a los meteoros de una historia ya planetaria. Al nivel de los hechos literarios mismos, el problema de la inserción del equipo del Centenario es similar: el ultraísmo, el imaginismo, el futurismo, el negrismo, que pautan libros representativos de Alfredo Mario Ferreiro (1899-1959) e Ildefonso Pereda Valdés (1899) que aparecieron entre 1926 y 1930; de 1926 es **Raza ciega**, la revelación de Francisco Espínola; de 1929, **La carreta** de Enrique Amorim; entre 1925 y 1929 vieron la luz los primeros poemarios válidos de Roberto Ibáñez y Esther de Cáceres. Y así podría seguirse, recordando también que fue tras 1930 que maduraron las carreras literarias de casi todos los escritores del 20 y que asimismo pertenecen por su nacimiento al rol generacional que estamos esbozando quiénes serían las dos influencias y las dos presencias más vivas entre los mayores en el que lo siguió: Felisberto Hernández (1902-1964); primera obra circulante: 1942), Juan Carlos Onetti (1909); primera obra: 1939). Minucias, parecerán estas, comunes a todo esbozo generacional pero cuya significación incrementan la débil conciencia colectiva de los escritores que deben ser convocados. Publicaciones, grupos, empresas, sí, los juntan, del tipo de las revistas **La Pluma** y **Alfar**, la más duradera -esporádicamente duradera- y representativa de sus felicidades y sus facilidades, de **Ensayos**, de centros como "La casa del estudiante", una fugaz tentativa de "universidades populares" y, en especial, de AIAPE, la primera asociación que congregó de modo cabal y estable a escritores, plásticos y músicos unidos por la definición política de izquierda. Toda

esa promoción, que creció bajo el signo de la "década rosada", estuvo signada por el clivaje, que a menudo se dio dentro de los creadores mismos, entre el designio artepurista y trascendentalizante y la voluntad de compromiso y militancia. Si AIAPE testimonia una, el regreso al Uruguay de Joaquín Torres García (1874-1949), en 1934, bien puede simbolizar el otro, y las influencias poéticas que presidieron el decenio: Valéry, Rilke, García Lorca devenido en mito, Neruda ya, al final de la etapa, expresar las dos. Peculiaridad de la generación del Centenario fue cierta desconfianza y un desvelado afán de perfección que contrasta abruptamente con la cándida seguridad con que cantaron o prosearon los escritores de la generación precedente: no es meramente un subrayado retórico comparar las carreras de Roberto Ibáñez (1907-1978), Francisco Espínola (1901-1973) o Fernando Pereda (1899), con las de Carlos Sábat Ercasty (1887-1982), Fernán Silva Valdés (1887-1975), Pedro Leandro Ipuche (1890-1976) o Adolfo Montiel Ballesteros (1888-1971). Aunque, claro está, no enlenteció tanto la autocrítica a los otros nombres capitales que hay que traer a colación junto a los dos poetas y al narrador mencionados: Carlos Rodríguez Pintos (1895-1985), Esther de Cáceres (1903-1971) y Selva Márquez (1903-1981) entre los líricos; Juan José Morosoli (1899-1957) y Enrique Amorim (1900-1960) en los narradores; Jesualdo (1905-1985) y Giselda Zani (1909-1975) de variados intereses y modos expresivos; Gervasio Guillot Muñoz (1897-1956), la conciencia crítica (sino el crítico militante) que más importó y, en la acción periodística y política, un hombre sobre cuyos logros descansaría buena parte de las dos generaciones que siguieron: Carlos Quijano (1899-1984).

C. R. D. A.

GENERACION DEL 45. La llamada "generación del 45" representa, sin duda, desde la del 900, el primer grupo de edad que se identifique por ostensibles rasgos comunes, y la primera con plena conciencia y deliberación generacional, un hecho al que no es por cierto ajena la boga de la noción misma de generación en la historiografía y la crítica literaria occidentales desde Pinder, Petersen y sus seguidores españoles (Salinas,

Laín Entralgo, Marías). Con todo, habría que matizar esta afirmación, advirtiendo que los del 45 fueron ajenos a cierto endogrupismo patoteril y solidaridad masónica que suele asumir, al mecanizarse y predeterminarse, la irrupción de las generaciones. Representando, más que otra cosa, una actitud distinta ante la literatura, los escritores que irrumpen la quinta década adscribieron a ellos y se adscribieron de buena gana a otros colegas en los que creyeron advertir esa misma postura ante su faena y aun hicieron de algunos sus contados maestros. Tal es lo que ocurrió, en la línea narrativa, con Francisco Espínola (1901-1973), con Felisberto Hernández (1902-1964), cuya obra circulará y culminará por entonces y, en especial, con Juan Carlos Onetti (1909), el narrador uruguayo sin duda más admirado e influyente desde esos años hasta el presente. Tal, también, lo sucedido con dos poetas de mayor edad: Juan Cunha (1910-1985) y Líber Falco (1906-1955), cuya autenticidad y cuyo rigor parecieron impostarse a la perfección dentro del territorio lírico de sus secuentes más jóvenes. Tal, igualmente, por fin, con las calidades de precisión o de libre, irrespetuosa libertad de juicio que entonces se estuvo en condiciones de apreciar en la crítica cinematográfica de José María Podestá (1898-1986) y de Arturo R. Despoucy (1909-1982) o en la labor investigadora del eminente Roberto Ibáñez (1907-1978). Todo esto decidió que entre 1950 y 1960, para fijar algo arbitrariamente un período, la generación del 45, mediante esta perspicaz actitud adscriptiva, haya significado toda la literatura uruguaya perceptiblemente viva y axiológicamente importante. Como se expresó antes, las fechas son controvertibles, y más controvertible es la denominación cronológica de la promoción, que bastante tempranamente se hizo partir del año de cierre de la Segunda Guerra Mundial, pero para la que se han propuesto más tarde, con sólido argumento pero sin demasiada fortuna, el 1939, data de la aparición de **El pozo**, de Onetti, o las variables y posteriores del lanzamiento de las revistas caracterizadoras de la generación: 1947 (de **Clinamen** y **Escritura**), 1948 (de **Asir**), 1949 (de **Número**). Mucho más unívocos son los trazos persistentes de la voluntad generacional de los del 45. Unos trazos entre los que se destaca la actitud de rigor crítico más exigente y menos dispuesto a concesiones de piedad, estímulo indiscriminado o celebración literaria nacional. Por innumerables motivos la iniciación de Emir Rodríguez Monegal (1921-1985) en **Marcha** y en 1943, y la última (de

las varias) de Angel Rama (1926-1983) en el mismo semanario y en 1958, podrían representar, dada la subrayada primacía de esta actitud crítica, las fechas límites de la plena vigencia de la generación. Quien dice actitud crítica dice naturalmente, dada la normal cuantificación de las obras según los rubros de géneros, una sección de vigilancia y una nada condescendiente opinión sobre lo que se cuenta o se canta, pero también la crítica formal se benefició de esta proclividad.Una inclinación que, vale la pena advertirlo, sería peligroso desmesurar hasta la entidad de una verdadera manía y cuyo subrayado (insistente subrayado) solo puede comprender quien sepa medir las condiciones de espectacularidad, nominalismo y complacencia - egótica o recíproca- en que flotaba la producción literaria de años anteriores. Esta proclividad de que se hablaba benefició en primer término a la crítica literaria de ejercicio periódico o al estudio monográfico pero también privó el juicio regular y esclarecedor de ese "séptimo arte" que por esos años, dejando de ser "biógrafo",tomó estatura de tal y entró en el patrimonio de todos los sectores cultos del mundo. En este rubro, el ejemplo del ya nombrado Despouey y el poco posterior de Homero Alsina Thevenet (1922), la fundación de los cineclubes entre 1945 y 1950, la revista **Film** (1952), representan hitos y factores importantes. Pero también la actitud crítica se enderezó hacia el pasado literario nacional, cuyas figuras más o menos canonizadas estudió con la objetividad y la atención que no habían recibido hasta entonces pero a las que, sobre todo, juzgó desde los patrones valorativos de la literatura del presente. Con estos propósitos de desbroce y de desglose, la generación del 45 cumplió los trámites del rescate de una "tradición" literaria en el sentido entonces tan prestigiado por T.S. Eliot y que, como es natural, subrayó la significación de algunos escritores -caso de Acevedo Díaz, Quiroga y Rodó- respecto a la de otros. Todo lo anterior puede contribuir a precisar la afirmación de que con la generación del 45 la literatura uruguaya empezó a sistematizarse en esa red de interrupciones, fertilizaciones recíprocas y empresas comunes que constituyen una "vida literaria". También que con ella la creación escrita dejó de ser la actividad decorativa y absolutamente innocua con la que, desde los medios gubernativos de la burguesía dirigente, hasta entonces se la había identificado. Sostenidas las nuevas modalidades de expresión por movilizados y crecientes sectores de las

clases medias, estudiantes, profesores, técnicos, profesionales socialmente insatisfechos, este sostén será el que formalizó desde entonces la entidad de "un público", la consistencia del ámbito humano de recepción con el que la literatura uruguaya desde entonces ha contado y cuyo ensanchamiento acicatearía el incremento sustancial de la actividad editora ya en la década que corre. Un público, agréguese todavía, que no fue un don gratuito sino el resultado de una serie de factores concurrentes, entre los que asumen decisiva relevancia la crisis global e inocultable de todos los fundamentos sociales, económicos y culturales de lo que se ha dado en llamar "el Uruguay batllista" y la capacidad -o a veces sólo la voluntad- de la literatura y el pensamiento del 45 de asumir el desafío que esta crisis planteaba, esclareciéndola, radicalizándola por todos los variados medios que la creación espiritual cuenta para ello. Figuras capitales de la generación del 45: Angel Rama, Emir Rodríguez Monegal y Homero Alsina Thevenet en crítica literaria y cinematográfica; Humberto Megget (1926-1951) e Idea Vilariño (1920) en poesía; Carlos Martínez Moreno (1917-1985) en narrativa; Washington Lockhart (1914) y Roberto Ares Pons (1921) en ensayo; Carlos Maggi (1922) y Antonio Larreta (1922) en teatro; y "last but not least", Mario Benedetti (1921) prácticamente en todos los géneros. [Real de Azúa (1916-1977) no se incluye en la ficha que confecciona sobre su generación. Sin embargo, se trata de un acto de justicia destacar su participación activa e indescartable en diversas actividades culturales y docentes entre 1947 (año en que comienza a colaborar en **Escritura**) y 1974 (año de la clausura del semanario **Marcha**). A diferencia de la mayoría de sus contemporáneos, sus intereses no tuvieron como centro a la literatura sino, fundamentalmente, a la historia de las ideas. Por ellas sus reflexiones e inferencias cubrieron múltiples áreas: historia, literatura, ciencias sociales y políticas, testimonios, relatos de viaje y biografías.]

C. R. D. A.

GENERACION DEL 60. No menos de una cincuentena de escritores emergentes o maduros en la década del 60 pueden dividirse, por fechas de aparición e incidencia cultural, en «dos promociones». De guiarnos por las fechas de nacimiento, la primera de ellas comprendería el

quinquenio 1930/35 (circa), la segunda a la década 1935-1945. Señalemos las dos fronteras; en 1930 nacen, entre otros, W. Benavides, J. Fló, R. Cotelo; de 1944 son H. Achugar y Roberto Echavarren. Sin embargo habría que incluir también a M. Ramírez (1927), M. C. Fernández (1928), mientras que en el límite terminal se encuentran T. Porzecansky (1945) y C. Carneiro (1948), de obra ya reconocida a mediados de los 60. En cuanto a las publicaciones una demarcación prudente se situaría entre 1954 (cuando S. Ibargoyen (1930) dio a conocer su primer libro y 1968, año en que aparecieron los primeros volúmenes de J. Arbeleche (1943) y C. Meneghetti (1947). Ante estas laxas y seguramente arbitrarias clasificaciones de panorama, están los "adelantados" y los "tardíos"; entre los primeros: M. Schinca (1926), C. Peña (1925), A. Banchero (1925-1987), L. S. Garini (1903-1983), J. Ricci (1920), tal vez no J. Medina Vidal (1925) (dado que publica en 1951 pero ya antes había colaborado en revistas juveniles del "45") y A. Paganini (1932), quinceañero colaborador de **Marginalia** (1949), finalmente diluido en publicaciones oficiales entre 1975 y 1984. Aunque las distancias sean claras hay un marco contextual que nuclea a estas dos promociones por preocupaciones e identidades creadoras, las que van (más allá de los abismos entre tantos, reunidos solo por el azar del tiempo) de la mano de una situación nacional esencialmente crítica. Sea como sea el país se dirige hacia la ruina, así lo demuestra el corpulento informe del C.I.D.E. (1955); el "welfare state" batllista se desmorona y con los blancos en el poder (1958-1966) empieza a fisurarse un Uruguay liberal casi extinto durante la pre-dictadura (1967-1972); Cuba logra su revolución y el hecho llena de optimismo y fervor a casi todos; la clase media (a la que pertenece mayoritariamente la "intelligentsia" uruguaya) se redicaliza y ante el marasmo se interroga como en los paradigmáticos versos de Schinca: "Nací en un país que ya no existe/¿Quién soy ahora?" De algún modo la obra del "60" es una metáfora del declive, un ligero repaso de los títulos de sus libros nos brinda un apoyo paratextual: **El derrumbe, Detrás del rojo,; ¡Cambiá Uruguay!**. Pero el proceso no es lineal, creo advertir en los años de mayor dispersión política, social y cultural del país moderno, tres etapas que lo convulsionan y con él arrastran al "60". (1) De la crisis a la ruina del "establishment" liberal (1955-1973). En ésta definen su perfil los de la promoción inaugural, llámense M. Rosencof

(1933), C. Maia (1932), S. Lago (1932), J. Musto (1927), H. Conteris (1933), M. Rein (1931), F. Aínsa (1937), L. Campodónico (1931-1973), A. Paternain (1933), M. di Giorgio (1932), G. Eyherabide (1934), C. Trobo (1937) junto a los ya nombrados. Claro que el mundo que prohijó los primeros aportes de Fló o de A. Methol Ferré (1929) no es el mismo de G. Saad (1942), p. ej., como tampoco son las mismas sus particulares visiones del mundo, todo lo que derribaría el estatuto generacional. El epicentro de la actividad cultural es, ya se sabe, Montevideo, aunque en el interior los escritores desarrollaron un trabajo intenso y a veces fundamental. Es el caso de la "central poética" de Tacuarembó (Benavides, Maia, W. Ortiz y Ayala (1929); o también el de W. Lockhart -del "45" pero siempre inquieto- con A. V. Mondada y sus **Cuadernos de Mercedes** abierto a los nuevos como su antecedente cercano **Asir** (1949-1958), en la que se habían iniciado C. Flores Mora (1930), D. Pérez Pintos (1937), O. Moreira (1932), J. Arias (1931) y H. Raviolo (1932). En Maldonado M. A. Díaz de Guerra y en Florida, H. Riva, escriben y hacen revistas (**La Ballena de papel y Letras** respectivamente). Asimismo por ese tiempo se insinúan los primeros escarceos literarios de E.H.Galeano (1940) (dibujante, narrador, periodista, director de **Epoca** y más tarde de **Crisis** (Buenos Aires, 1973), M. Levrero (1940), A. Mediza (1942-1978), E. Estrázulas (1942), N. Marra (1942), C. Peri Rossi (1941), E. Fierro (1941), S. Puig (1939), I. Kmaid (1932), J. Albistur (1940), G. Fernández (1940), D. Torres Fierro (1941), R. de Espada (1943), G. Mántaras (1943) y J. Sclavo (1936). Formados en la selecta pero cada vez más democrática enseñanza secundaria y universitaria, un contingente numeroso pasó por el Instituto de Profesores y la Facultad de Humanidades donde fueron alumnos del "45"; además todos profesaron respeto por C. Quijano y su semanario **Marcha**. Si los de la generación precedente construyeron la página literaria del periódico, los del "60" encontraron en ella un amplio espacio para sus propuestas y hasta llegó a ser dirigida por ellos: J. Ruffinelli (1943) entre 1968 y 1973, H. Raviolo en los últimos números. El acceso al público, las formas de mediación y recepción de sus productos literarios fue posible tanto por el apoyo de la crítica como por la consolidación de las editoriales (Alfa (1960), Banda oriental (1961), Arca (1962), Aquí poesía (1964). Desde **Marcha** A. Rama los apuntala, así como M. Benedetti desde **La Maña-**

na, O. Prego Gadea (1927) desde **El Diario**, Raviolo y E. Elissalde (1939) desde **Epoca**, R. Yacovsky (1930) desde la "Revista de los viernes" de **El Popular**, mientras que Rodríguez Monegal les dedica un capítulo en su libro **Literatura uruguaya del medio siglo** (1966). Las revistas no logran el éxito de la generación anterior; por más que abunden pocas sobreviven al primer número. Entre las más operantes se cuentan: **Siete poetas hispanoamericanos, Aquí poesía, Tribuna Universitaria, Praxis**, las publicaciones de C. Padín (**Los Huevos del Plata, Ovum 10 y la Vaca sagrada**), **Brecha, Prólogo, Universo** y **Maldoror**. Allí apareció un friso de la renovación y tradición del "nerudismo" y la poesía concreta, de los partidarios de N. Guillén y los de E. Pound, del imperio del "nouveau roman" y C. Pavese, la filtración creciente de M. Vargas Llosa, C. Fuentes, J. C. Onetti. Contribuyeron decisivamente a la ebullición cultural el desarrollo del teatro independiente, la intensificación de cinematecas y la multiplicación de los concursos. Estos últimos propulsados por las editoriales, **Marcha, la Universidad** y principalmente por la Feria Nacional del Libro y del Grabado, a esta altura una institución cultural ineludible, siempre capitaneada por la poeta N. Bacelo (1931). El premio Casa de las Américas (Cuba) fue el más codiciado y el más ganado por uruguayos (Galeano, Musto, Conteris, Jorge Onetti (1931)), el que abre a una perspectiva latinoamericana a la obra en curso. (2) Dictadura, exilio, cárcel (1973-1984). Con los escritores desalojados de sus puestos de trabajo, las editoriales asfixiadas y saqueadas, la prensa discutidora clausurada, la censura que impide publicar a muchos. El exilio, de tantos que sería tedioso enumerarlos, la cárcel (Rosencof, Conteris, M. A. Olivera); el silencio. Algunos abandonan la literatura, otros se redimensionan como críticos y como docentes universitarios en el exterior (México, EEUU, Venezuela: Ruffinelli, Achugar, A. Barros Lémez (1945), N. Giraldi (1948), Fierro, Echavarren). M. Rein escribe una novela que es una definición del período: **Casa Vacía** (1983). (3) El retorno y la "transición democrática" (1985-1988). En tanto muchos no regresan (Peri Rossi, J.C. Somma (1930), G. Fernández, etc.), otros conquistan espacios dentro de la enseñanza superior como antes sus maestros ya casi extinguidos. Algunos críticos se han dedicado in crescendo a la tarea editorial (Raviolo, A. Oreggioni (1932), H. García Robles junto a otros como G. Rodríguez Villalba (1932), p. ej.), mientras

que varios en el período anterior habían abandonado la crítica ante la ausencia del periodismo, que siempre fue su nervio y su modus operandi. Un fervoroso movimiento de canto popular, que tenía sus antecedentes más nítidos en juglares como D. Viglietti y A. Zitarrosa, musicaliza textos líricos del "60". Por otra parte estamos ante el entusiasmo generalizado por la obra de M. Di Giorgio, Levrero, por el teatro de M. Rosencof, V. M. Leites y A. Paredes; por la poesía de Maia, Puig y Benavides (a quien tanto deben tantos jóvenes poetas y cantores); ante el abrumador consumo de los libros de Galeano, ante la casi desaparición de los ensayistas en un país que, entre el dilema y la dubitación, (se) piensa poco y con desconcierto.

P. R.

GENERACION DEL 900. Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX, relativamente apaciguado el violento trámite político de décadas anteriores, integrado el sector primario de la producción del país al circuito imperial británico, enérgicamente ritmado el proceso de modernización de valores y pautas de conducta, el Uruguay alcanzó cierta estabilidad social y cierta densidad económica que promovió, entre otras consecuencias, la consolidación de una extensa clase media urbana. Pero también ejerció positivo impacto sobre las condiciones de la creación cultural y literaria. Mejores posibilidades representó aquel contexto histórico-social, ya no de profesionalización pero sí de una más alta densidad de cultura, de un más dilatado reposo creador, de una actividad literaria menos esporádica. La multiplicidad de roles que presionó sobre las figuras más conspicuas de nuestras élites culturales del ochocientos se vio angostada hasta el dualismo que ciñen la propia vocación literaria y una segunda (o primera) profesión variablemente concretada por la diplomacia, el profesorado, el periodismo o la política. Una mayor posibilidad de lo literario con rasgos menos fragmentarios, menos pragmáticos, menos desaliñados de los que habían sido comunes hasta entonces; es decir: una labor más coherente, desinteresada y cuidada es el cuadro en el que surgió el lote de mayores figuras con que la literatura haya contado hasta el presente y que aúna entre sus nueve nombres de primera fila, junto a otros de también considerable significación, hom-

bres y mujeres nacidos entre 1868 y 1886. Tres líricos: Julio Herrera y Reissig (1875-1910), María Eugenia Vaz Ferreira (1875-1924) y Delmira Agustini (1886-1914); un dramaturgo, Florencio Sánchez (1875-1910); tres narradores: Javier de Viana (1868-1926), Carlos Reyles (1868-1938) y Horacio Quiroga (1878-1937); dos ensayistas o filósofos: José Enrique Rodó (1871-1917) y Carlos Vaz Ferreira (1872-1958), componen un rol cuyos miembros tienen poco de común, en el orden de los propósitos y los principios conscientes ya que, ni estética ni ideológicamente se vertieron en una dirección concorde. Un hecho que bien puede explicarse por el individualismo radical propugnado por esa contradictoria escuela antiescolástica que el modernismo fue, pero también por la equivocidad y multiplicidad de orientaciones que bajo el rótulo más bien indiscriminante del modernismo suelen embozarse. Una multiplicidad que los ya mencionados en la totalidad o períodos de su obra y a veces otras figuras complementarias, pueden representar. Pues modernista, en el sentido más ortodoxo, fue buena parte de la producción de Herrera y Reissig, sin perjuicio de las vetas surrealistas y creacionistas que lo hicieron interesante a los avanzados de la siguiente promoción, y modernistas también, en la acepción de un simbolismo más poderoso y directo, la Agustini y la Vaz Ferreira. "Mundonovista", en el sentido propuesto por Luis Alberto Sánchez, fue Alvaro Armando Vasseur (1878-1969) en la primera etapa de su obra. "Decadentistas" y aun agresivamente, tales resultan los tramos de iniciación de las obras de Quiroga, Reyles, y aun algunas posteriores de Viana y Herrera y Reissig (para no hablar del detonante Roberto de las Carreras (1873-1963). Como naturalista y "psicológico" es clasificable lo esencial de los conjuntos dramático y narrativo de Florencio Sánchez y Carlos Reyles, incluso en sus obras de ambiente e intención "criollistas", si hemos de aceptar esta vez el calificativo propuesto por Rufino Blanco Fombona para la narrativa de movilización testimonial de las más intensas peculiaridades latinoamericanas. Un casillero, digámoslo, en el que cabe casi toda la producción de Javier de Viana y aun, sin perjuicio a su poderosa originalidad, la de Horacio Quiroga. Y el "americanismo", por fin, la preocupación doctrinal por el destino de la comunidad continental y el gesto apostólico, misional ante él, tienen en Rodó su paradigma indiscutido y el maestro de dos generaciones. Bajo esta pluralidad de empresas

literarias y más acá de la diversidad de propuestas ideológicas (protesta social, anarquismo instintivista, idealismo-realista, nietzschianismo aristocrático, pragmatismo, energetismo, liberalismo, etc.) que esas obras conllevan, está, sí, el radical desajuste de todos estos destinos individuales con una sociedad cuyas clases dirigentes el intelectual ya no integra por derecho propio como solía ocurrir en las comunidades patricias oligárquicas de unas décadas antes. Una sociedad que tiene de la cultura y, sobre todo, de la originalidad cultural, una noción básicamente decorativa, gratuita, paramental, y, por ello, solo será capaz de ofrecer a esos intelectuales sin público, el respeto cortés y aún el relumbrón de ciertas consagraciones pero no el eco vivo de la comunicación y aun menos la eventualidad de una influencia tangible, más allá de la esfera de las verbalizaciones inocuas.

C. R. D. A.

GRACIAS POR EL FUEGO (Montevideo, 1965), de Mario Benedetti. Es la novela más abarcadora y extensa de Mario Benedetti. En ella explora la conducta ética de Ramón Budiño, hijo de un adinerado dueño de empresas, representante de la corrupción de la oligarquía nacional, y desarrolla las relaciones conflictivas entre tres generaciones sucesivas. Incapaz de matar a su padre para silenciar su conciencia y liberarse de la inautenticidad, Budiño termina por suicidarse, solidificándose la crisis moral de individuos sumidos en convenciones que conforman al ser y el destino del país. Cronista de las frustraciones y cobardía de una clase media condenada a la hipocresía, Benedetti enfoca críticamente situaciones sociales y económicas que ponen de relieve la decadencia de toda una concepción de la vida. Gran parte de su obra gravita en torno de las peripecias de hombres sumidos en la mediocridad de la rutina, del egoísmo y de la parálisis social que traspasan, en esta novela, fronteras nacionales. **Gracias por el fuego** está firmemente identificada con el realismo urbano. Sin aspirar a la novedad experimental que distingue a los narradores de los sesenta, Benedetti utiliza con habilidad las evocaciones asociativas y la corriente de la conciencia para actualizar de modo fragmentario angustias existenciales. El interés artístico de la novela radica, ante todo, en el humor liviano y hedonista para captar -y

despatetizar- situaciones y en la naturalidad expresiva para dar categoría literaria al lenguaje cotidiano.

H. V.

GURI. Libro de Javier de Viana, publicado en 1901, de factura despareja, contiene sin embargo algunas de las muestras más acabadas de la narrativa del autor. Forma con **Campo** (1896) y **Gaucha** (1899), el tríptico literario representativo del primer período -y tal vez el más conceptuado- de su obra. **Gurí**, contiene la novela corta homónima, cuatro cuentos y dos trabajos no estrictamente narrativos, que cierran el libro. La novela corta que lo inicia, narra la historia de Juan Francisco Rosa, gauchito del nordeste uruguayo, que personifica la decadencia de las virtudes de su raza. El protagonista vive el conflicto entre su vocación individualista y la fatalidad de su pasión por Clara, prostituta de la Villa de Treinta y Tres que, por despecho, acaba "ligándolo" con la intervención de una "tercera", la vieja Gumersinda, haciéndolo morir de impotencia y desesperación. La mujer es el elemento desencadenante de la acción. La pintura de Clara, su madre y sus hermanas, sumidas en un cuadro de miseria económica y abyección moral, es una expresión acabada de verismo psicológico y realismo social, en el que Viana muestra la influencia del medio sobre sus criaturas, de acuerdo a las corrientes más en boga de la época: la teoría positivista spenceriana y el determinismo mesológico de Taine. También es ejemplar el retrato de la "tercera", la vieja Celestina criolla artera en sus maldades. Resienten la narración, los frecuentes pasajes de ampulosa retórica, apelaciones a una prosa de laboratorio, una tendencia al cientificismo como coartada a la explicación de los caracteres, tributario del gusto de fin de siglo. "En las cuchillas", uno de los cuentos más perfectos del volumen, narra un episodio épico de nuestras montoneras: el epílogo de una batalla en que los blancos han huido en desbandada, y la encarnizada persecución de uno de los sobrevivientes, por un grupo de seis combatientes colorados. La perfecta distribución de la materia épica está dada por la creciente tensión del acoso, desarrollada en bien delimitadas secuencias que pautan la "ceguera trágica" del fugitivo, que acaba "pialando" al que fuera viejo baqueano, haciéndolo caer en la emboscada mortal. La

atmósfera fatídica, junto a la fuerza evocadora y la crudeza de algunas imágenes, le otorga al relato un inconfundible sabor homérico. En "Sangre vieja", se plantea la oposición del viejo gaucho don Venancio Larrosa, sobreviviente de un pasado legendario de bravura -asomando allí el recurrente tema del caudillismo- y los jóvenes doctores o "magnates" de la ciudad, teóricos y despreciadores de aquella tradición. La estructura narrativa, puesta al servicio de esa colosal figura de la Independencia, resulta algo artificiosa y de efecto declamatorio. "Por matar la cachila" cuenta -tal vez con un exceso de tremendismo- la historia de Marcelino Veiga, apodado Bichuca, víctima de la atroz venganza de una mujer a la que ha forzado al adulterio y que lo convierte en un ser monstruoso y maldito para siempre. "La Yunta de Urubolí" narra la extraña amistad de dos gauchos, nacida de un odio que pareció irreconciliable y acaba reuniendo dos tipos humanos antagónicos. Es uno de los cuentos más perfectos del autor; calificado de "admirable" por Rodó, transcurre como un pedazo de historia viva inserta en la historia mayor de nuestras montoneras: la invasión de Flores y el levantamiento de Timoteo Aparicio contra el Gobierno de Lorenzo Batlle. El relato erige, por una técnica de oposición, esos dos arquetipos: el héroe montonero y el gaucho sin atributos, ligados por una conmovedora amistad, que alcanza su climax en el patético desenlace, referido con sobriedad y grandeza. Estupenda crónica de costumbres, que ilustra el sentimiento ambivalente de Viana ante el heroísmo de estos hombres, degradado sin embargo por la primacía del instinto y la crueldad. "Las madres" es una invectiva contra la guerra y el despotismo de los gobiernos forjadores de divisas, que la fomentan, y contra la impudicia de la ciudad. Literariamente, adolece de los vicios de la peor retórica, aunque cabe reconocer la genuina vehemencia del alegato y su valor documental. "La azotea de Manduca" alterna la narración con pasajes ensayísticos, donde con arte ejemplar, se recrea una época ya muerta, de coraje virgen, en que campea el fantasma del caudillismo en patético contraste con la decadencia prematura de la raza, tema dominante en la obra de Viana.

J. F. C.

H

HIMNOS DEL CIELO Y DE LOS FERROCARRILES. Es el primero de los dos libros de poemas que publicó en Montevideo el peruano Juan Parra del Riego el mismo año de su muerte: 1925. Zum Felde, tan falible, pero también Brughetti, escriben 1924; pero la primera edición dice 1925. Nadie aclara si fue preparado por el autor en ese año agónico o por sus entrañables amigos. Quien fuera, juntó en un libro excepcional e irregular, con comprensible afán porque no iba a haber otro (excepto el más breve, coherente y menor **Blanca Luz**), los poemas de su madurez -su madurez de los 25, de los 30 años- con los poemas juveniles sólo tocados aquí y allá por los inevitables aciertos que su indiscutible natural lirismo proveía, y que debieron haber integrado un anterior primer libro. En este, casi contemporáneo de **Trilce**, de **Altazor**, de **Veinte poemas para ser leídos en el tranvía** -Parra es casi contemporáneo de Vallejo, de Huidobro, de Girondo- debió haberse reunido su obra más lograda y coherente para mostrarlo en su verdadera luz, para ponerlo en su verdadero lugar. Pero aun así iba a haber una dicotomía, porque este es un poeta escindido y esa escisión está declarada en ese hermoso título, que no buscaba desconcertar, que era auténtico. "A pesar de mi sentido del arte brutalmente afirmativo, mi corazón está empapado de secretas y contenidas lágrimas", escribió a un amigo. Lo primero, esa búsqueda de la

nueva belleza de las ciudades, de las máquinas, de la velocidad, del deporte, se ha relacionado más de una vez con el futurismo. El manifiesto de Marinetti es de 1909 y, exceptuando su euforia fascista, había hecho impacto en Europa. Pero todo eso nos venía de antes y de más cerca. **Leaves of grass** es de 1885. "Those splendid resistless black poems, the steam-ships... those other resistless splendid poems, the locomotives", escribía Walt Whitman. todo eso y la exaltación vital, la alegría, aparecen en los Himnos...: ¡Sé nadar! ¡Sé remar! ¡Sé cantar! ¡Sé montar a caballo! / Mi revólver tiene doce tiros / y mi motocicleta es alegre como el sol. Especialmente en los tal vez mal llamados polirritmos. Otros poemas, especialmente algunos de los hermosos **Nocturnos** se abisman ante las maravillas del mundo, de los cielos, o registran la vibración profunda de su sensibilidad de hombre y de poeta: "Heme aquí extrañamente perdido y desolado / sin comprender mi alma, con un terror callado / frente a la profundísima noche desconocida / viendo que sólo absurda y atroz me fue la vida / que no sé por qué he amado ni sufrido ni espero / aún algo de las cosas como un aventurero". El libro no tuvo la cohesión ni la difusión que merecía. Producto de ese incómodo momento en que, liquidado el modernismo, la poesía estaba tentando caminos, muerto el autor a los treinta años, sólo influyó sobre ese pequeño grupo de jubilosos y menores poetas nuestros que publican antes del treinta. Ninguno tan poeta, tan fuerte, tan lírico, tan hondo como él.

I. V.

HIPERION. Revista subtitulada "de arte y literatura", cuyo primer número apareciera en 1935 y el último en 1950. De regularidad mensual. Dedicada en exclusividad a la difusión de textos, tanto sea poéticos, ensayísticos, narrativos y filosóficos, estuvo muy marcada por el peculiar idealismo y hasta neorromanticismo de la década del treinta, como lo atestigua la fundamentación del nombre de la publicación aparecida en la entrega inicial. La dirección estaba a cargo de René M. Santos, y contó a través de los años con un nutrido y diverso contingente de colaboradores. En sus primeras etapas se destacan por su regularidad los ensayos filosóficos de Carlos Benvenuto, las prosas poético-filosóficas de Carlos Sabat Ercasty, la presencia poética de Juan Cunha, Emilio

Oribe, Julio J. Casal, Carlos Alberto Garibaldi, Roberto Ibañez, Luisa Luisi, Jules Supervielle. También la prosa reflexiva de Clemente Estable y la filosófica de Luis Gil Salguero. En esos primeros tramos se detectan las primeras publicaciones de un poeta como Beltrán Martínez, así como después aparecerán en varios números de **Hiperión** textos de Felisberto Hernández. La revista poseyó una cierta preocupación universalista, lo que se detecta al descubrir -también en sus tramos iniciales- textos traducidos de Keats y Milosz. En la enorme lista de quienes allí colaboraron, se encuentran entre otros Angel Aller, Alejandro C. Arias, Roberto Bula Píriz, Julio Casaravilla Lemos, Manuel de Castro, Luis Alberto Gulla, Dora Isella Rusell, José P. Massera, Julio Paladino, Ernesto Pinto, Concepción Silva Belinzon, Santiago Vitureira, Humberto Zarrilli, Mario A. Silva García. También aparecen trabajos de pensadores argentinos de la talla de Eugenio Pucciarelli y Francisco Romero.

A. Mi.

HISTORIA CRITICA DE LA LITERATURA URUGUAYA de Carlos Roxlo. (Mont., 1912-1916). Son 7 voluminosos tomos que suman 3.885 páginas. La obra tuvo un plan de elaboración: una primera parte, que abarcaba desde 1810 a 1885; y una continuación desde 1885 a 1912. Los dos primeros tomos se ajustan a la primera parte y recorren con cierto rigor y mesura nuestro romanticismo. Luego la obra se dilata sin control (no sin maldad revela Real de Azúa que su "fiel editor" le pagaba por pliegos) en los 5 tomos finales, llegando hasta 1916. El plan responde a un concepto de períodos: clásico o inicial 1810-1841; romántico o romancesco 1841-1885; y ecléctico o de transición de 1885 a 1911, momento en que se cruzan el verismo positivista y el decadentismo, y que constituye el entorno inmediato al propio Roxlo. El punto de partida es el de la existencia "con caracteres firmes y diferenciados" de una literatura uruguaya. De acuerdo a esto Roxlo se preguntará por la ausencia de una enseñanza formal de esa literatura. En este sentido la **Historia crítica** se inscribiría, dentro de la periodización ideada por Angel Rama, en la etapa de confirmación nacional (a ello ayudaría el tenaz, voluntario y a veces despistado nacionalismo del propio Roxlo) aunque aún en el llamado período pre-nacionalista, coincidente aproximadamente en muchos aspectos con **La literatura argentina** de Ricar-

do Rojas (1917-1922). Roxlo adhiere a un concepto muy vasto de literatura: "todas las pasiones y todas las ideas, expresadas por medio del lenguaje, pertenecen al fuero y están en los dominios de la literatura". De allí que encontremos estudiado en la obra no solo el reducto de lo canónico literario sino los más variados géneros: la oratoria, el periodismo, la historia, el derecho, etc. La perspectiva teórica de la obra resulta más bien del balance y de la oscilación entre el "método científico" de Taine, la "emoción estética de carácter social" de Guyau y los resabios más marcadamente románticos del artista como "elegido de la inmortalidad". Ese movimiento entre el artista y su medio convoca al estudio de autores y obras, sin despreciar los correlatos con el desarrollo de la sociedad. No faltan tampoco menciones a "los nervios y el genio" de Lombroso, ni deudas a concepciones epocales como atribuir influencias al clima en que se escribe (clima atmosférico, ya que también se hace cargo de la "temperatura moral" de Taine para explicar al artista como reflejo de las costumbres y del estado de espíritu del tiempo en que vive). Los dos primeros tomos ordenan la literatura uruguaya desde Hidalgo y Larrañaga hasta Zorrilla de San Martín. Están los nombres fundamentales y aunque ya muestre algunas repeticiones, puede afirmarse que no hay excesos censurables (hay sí inclinaciones, por lo histórico, por Juan Carlos Gómez). Se avizoran ciertos repudios: al verso libre, a las doctrinas finiseculares, a la humanidad del indio, rebajada hasta igualarse con el mismo Zorrilla, a quien comenta. Un nacionalismo de "tierruca" y Patria es tal vez lo que le permite descubrir los valores de "El combate de la tapera" de Acevedo Díaz. El tomo 3 puede servir de ejemplo de la barbarie digresiva que campea en toda la obra. Si su primera parte trae una útil lista de revistas y publicaciones (aclárese que debe desconfiarse siempre de fechas y ediciones) la mayor parte del tomo, que Roxlo titula "El arte de la forma", está dedicado a preceptiva literaria. Los tomos 4, 5 y 6 estudian el periodo 1885-1898. Descubrimos entonces el carácter proteico y en sí ecléctico de la crítica de Roxlo. Acompaña los argumentos del naturalismo y su exaltación de la verdad, aunque se declare un romántico irredimible. Desfilan allí Magariños Solsona, Reyles, Viana. Ello no le impide rescatar el "ser uno mismo" de los modernistas, o leer con atención los jóvenes de 1900: Pablo Minelli, César Miranda, Toribio Vidal Belo, etc. La erudición y la

disciplina las demuestra cuando en el tomo VII y último (1900-1916) realiza una excelente caracterización del simbolismo, en el capítulo dedicado a Julio Herrera y Reissig ("Deseo ser justo [...] He de darles a todos, sin sordideces, su parte de laurel") Un centenar de observaciones (de los dos signos) podrían hacerse de este presumible mamotreto. Por ejemplo: 1) que no hay mujeres; esta misoginia de Roxlo y de nuestra literatura del siglo pasado, quedará atestiguada por un renglón del tomo VII: "También han cultivado el verso Adela Castell, María Eugenia Vaz Ferreira y María Sabbiá y Oribe" y nada más. Por supuesto que no quedan justificadas las ausencias del último período. 2) que pueden rescatarse estampas sabrosísimas; cítese como ejemplo la de Rafael Fragueiro en el tomo IV. 3) que no todo es elogio, y allí está la dureza con que trata a Florencio Sánchez, sin dejar de reconocer sus virtudes (Tomo VI cap. IV). 4) que hay rencores casi personales: con Máximo Santos, con Acevedo Díaz. 5) que no escasean pronunciamientos políticos e ideológicos: contra el socialismo y el anarquismo de Frugoni y Vasseur (tomo VII); por una política de fusión o un gobierno de divisas; o a favor de sus gustos aristocráticos y su egoísmo antiigualitario. 6) que solo su fervor de divisa lo impulsa a dedicar 235 páginas a la figura y la obra de Luis Alberto de Herrera (Tomo VII, cap. 5, 6 y 7). 7) que la obra es además antología de fragmentos y argumentos, nada desdeñable. "Ilegible en su totalidad", quizá ya no haya nadie que ordene y expurgue esta obra para darle la utilidad en la que insistió Real de Azúa. Aunque no falte quien todavía entre a saco en su innegable erudición.

O. B.

HISTORIA SINTETICA DE LA LITERATURA URUGUAYA. Plan del Señor Carlos Reyles. Aprobada por la Comisión Nacional del Centenario 1830-1930, 3 volúmenes (Mont. Alfredo Vila Editor, 1931). "... con el ánimo de enaltecer el prestigio de nuestras letras, Don Carlos Reyles ideó la difusión de la historia de la literatura uruguaya por medio de conferencias que se realizaron con el mayor éxito en el Salón de Actos Públicos de la Universidad" (El Editor). Programada como un elemento más de los festejos del Centenario, esta **Historia sintética...**, destino final de las conferencias, no supo sortear los riesgos derivados de su

origen circunstancial. Con lucidez, a pesar de sus claros deseos de defender su **Proceso Intelectual del Uruguay** , también publicado por la Comisión del Centenario, Alberto Zum Felde puntualizó sus deficiencias: la heterogeneidad del equipo intelectual convocado, sus criterios divergentes, sus desniveles de competencia. "Bodrio capitoso" la llamó, descalificándola con humor y sin miramientos, Carlos Martínez Moreno. Juicio tan excesivo se inspira en una doble antipatía: hacia el inevitable carácter de historia oficial de esta obra y hacia la figura de Carlos Reyles, que su suerte declinante no logra mitigar. Es verdad que la obra no cumple con lo que el título propone. No es una historia sintética de nuestra literatura pues hay lagunas, desajustes en el ordenamiento histórico-cronológico del material, y, lo que es más importante, falta una visión histórico-cultural que sustente la diversidad de propuestas que la integran. La aclaración del editor sobre las conferencias que faltan pues los autores no entregaron los originales, más que como excusa sirve para destacar el sometimiento de esta obra a lo contingente, la ausencia de un proyecto cultural orientador. Sin embargo, si nos resignamos a que esta **Historia sintética...** no nos brinde una imagen desarrollada y coherente de nuestra evolución literaria, podremos acercarnos a ella como lo que es: una fuente muy útil para el estudio de algunos temas. En el **Volumen I** encontramos varios artículos valiosos. En el titulado "El Primer Parnaso Oriental" Gustavo Gallinal hace gala de una nada frecuente solidez intelectual. Sus criterios razonables, su precisión y recato dignos del mejor investigador se despliegan en un estilo que tal vez hoy resulte excesivamente ampuloso, extraño a un criterio de investigación que exige un lenguaje más transparente y despojado de ambigüedades. Sin embargo una vez salvada esa distancia, su lenguaje rico, sabio en matices, de compleja elaboración imaginativa, es un atractivo más de su estudio. También criterioso y erudito es el trabajo de Mario Falcao Espalter sobre "la poesía gauchesca". Admirador de Ramón Menéndez Pidal, se nota su fecunda influencia en la reconstrucción histórica minuciosa, en el rastreo filológico de los términos, en el manejo de fuentes múltiples: todo ello conjugado a fin de establecer un juego de hipótesis sobre el pasado. Los abordajes de Carlos Sabat Ercasty sobre Herrera y Reissig, Alvaro Guillot sobre Reyles, V. Pérez Petit sobre Rodó, así como el de José María Delgado sobre Zorrilla

no se centran, como los dos primeros del volumen en la investigación de fuentes y documentos. Con distinto caudal de conocimientos, sutileza y eficacia integran elementos biográficos al análisis de los textos para perfilar a un autor. José María Delgado recrea personal y libremente las condiciones de su admiración infantil por la imagen y la poesía de Zorrilla para pasar luego al estudio desde la perspectiva del adulto. Las incongruencias del héroe "Tabaré" se hacen evidentes para los ojos maduros. Su instrumento teórico: la oposición entre lo épico y lo lírico en el poema, coincide en líneas generales con los enfoques de Zum Felde y Osvaldo Crispo Acosta. Carlos Sabat Ercasty hace caudal de su sensibilidad poética y logra manejar con delicadeza la difícil relación entre el arte y la vida en los textos de Julio Herrera y Reissig. Su método es sencillo y eficaz: "... lo mejor es siempre viajar con el hombre, sea quien fuere, y adaptarnos a su manera que por fuerza es una fatalidad del individuo". Alvaro Guillot en su acercamiento a Reyles despliega en un discurso inteligente, minucioso y matizado una vasta y actualizada cultura. Sin embargo no logra sortear la condicionante de su conocimiento personal del autor, y su perspectiva, a pesar de las virtudes anotadas, se hace parcial e indulgente. En el **Volumen II** se siente más el peso del carácter de conferencias, versión primera de esta **Historia...** Predomina en ellas la glosa, la cita extensa, la presentación superficial de temas y autores. Ese tono de charla ligera se impone en los trabajos de Eustaquio Tomé sobre "Los líricos" (Carlos Roxlo, Julio Raúl Mendilaharsu, Fernando Nebel), de Carlos María Prando -aunque más sutil que el anterior- sobre "Los poetas tendenciosos" (A. Zum Felde, A.A. Vasseur, A. Falco, E. Frugoni), de Carlos María Princivalle sobre "Florencio Sánchez", de Francisco Alberto Schinca sobre "Juana de Ibarbourou", de Mercedes Pinto y Giselda Zani Welker sobre "Las Poetisas". Contrasta con los anteriores la seriedad del enfoque de Emilio Oribe sobre "Delmira Agustini". Sin embargo, la falta de plasticidad para salir de su propio punto de vista hace que su comprensión esté limitada por su visión masculina y por la idea de que belleza y armonía son elementos indisociables. La presentación que hace Juan Carlos Welker de los "Nuevos Narradores" (2º grupo) centrada principalmente en Luis Giordano, Manuel de Castro, Manuel Acosta y Lara y Mercedes Pinto es una informada e inteligente suma de reseñas. De todos los

artículos de este volumen, el de Raúl Mones ("La poesía post-modernista" -2º grupo: Juan Parra del Riego, I. Pereda Valdés, A.M. Ferreiro, J. J. Casal, C. Rodríguez Pintos) es el más ambicioso, pues trata de establecer criterios para su método crítico, y el más estrepitosamente fallido. De mejor nivel es el **Volumen III**. La coherencia cronológica de algunos de los trabajos incluidos se ve perturbada por la insólita y poco aportadora presencia de un artículo de Carlos María Princivalle sobre Horacio Quiroga y el trabajo de Juan Carlos Gómez Haedo sobre "La Crítica y el Ensayo". Este último realiza en una síntesis que resulta demasiado apretada una interesante historia de la crítica en el Uruguay. El volumen comienza con dos buenos artículos sobre el "Nuevo sentido" de la poesía y la narración gauchesca a cargo de José Pereira Rodríguez y Carlos Reyles, respectivamente. El primero señala los hitos fundamentales de la poesía gauchesca para ubicar a Fernán Silva Valdés y dar cuenta de su evolución poética. Destaca aciertos, expresa reticencias, apunta en su conclusión a lo que es un tópico en la formulación poética y crítica de la década del veinte: "la formación del idioma americano". Carlos Reyles, tal vez más agudo y con un bagaje cultural cosmopolita, no solo actualizado sino vivencialmente integrado, hace una fina aplicación del sentido de la renovación literaria de comienzos de siglo a nuestros narradores gauchescos. Cita a Justino Zavala Muniz, Valentín García Saiz, Francisco Espínola, Víctor M. Dotti y analiza a los dos últimos. Muy personal es la presentación de Julio Supervielle realizada por Gervasio Guillot Muñoz. Sin ocultar su afecto, ni su admiración, evoca las conversaciones tenidas con el creador, recrea sugestivamente los lugares en que estuvieron juntos, analiza su poesía y sus narraciones. Por todo ello, es, sin duda, un valioso aporte para la bibliografía de Supervielle. También interesantes y actualizados son los artículos de Luis Giordano "Panorama de la Poesía Uruguaya en el siglo XX" y "María Elena Muñoz". En el primero, luego de una introducción en que trata comprensivamente la problemática del arte europeo desde el simbolismo al surrealismo, realiza una presentación de la nueva generación en el Uruguay, desde la poesía precursora de Andrés Héctor Lerena Acevedo a Humberto Zarrilli. La extensa enumeración hace inevitable la presentación superficial. Esto no opaca el mérito de abordar lo emergente, con todo el riesgo de mezcla de valoraciones que esto implica.

C. B.

HISTORIA DE UN PEQUEÑO FUNCIONARIO de Manuel de Castro (Mont. 1928). El fracaso literario de **Historia de un pequeño funcionario** ha querido amortiguarse últimamente tratando de ver en la novela de Manuel de Castro una pionera de la narrativa urbana (José Pedro Bellán acompaña contemporáneamente esa aventura). Santiago Piñeyro, protagonista de la obra, es un mediocre funcionario público, de dudoso pasado y sufrido presente, que trata de hacer menos hostil su mundo de fracasos con la ilusión de falsas amistades (sus superiores) y expectativas, y con la invención de una probidad incierta. No hay en la obra de de Castro "universo kafkiano" como quiere ver Napoleón Baccino ("Manuel de Castro. El gran olvidado" en **Revista de la Biblioteca Nacional** Nº 23 Montevideo Diciembre de 1983). La sátira y la acritud apenas remedan las de las novelas breves petersburguesas de Gogol. La locura final del protagonista resulta la parienta pobre de la de su par Goliadkin, héroe de la novela **El doble** de Dostoievski, ya que en este es la conclusión de un desarrollo psicológico complejo mientras en aquel se desencadena por un injerto que constituye el punto más débil de la novela: la muerte y el velorio de su hijo.
Inmadura la literatura urbana, Manuel de Castro no tuvo ni el tino de evitarla ni la grandeza de dejarle una impronta temprana. La minoridad de la novela no impide leerla con interés, si se deja a un lado la pretensión de rescatar en el relato la intensidad de las frustraciones de ese mundo oficinesco y mezquino que tendrá su apogeo en los 60 con la narrativa de Mario Benedetti.

O. B.

HISTORIA VISIBLE E HISTORIA ESOTÉRICA. PERSONAJES Y CLAVES DEL DEBATE LATINOAMERICANO de Carlos Real de Azúa. (Montevideo, 1975). "La precisión no es el atributo más conspicuo de las ideas exitosas" o "existe un índice de correlación muy alto entre la extensión y profundidad de incidencia que todas las ideas pueden llegar a adquirir y la indefinición de sus contenidos o la multiplicidad de sus significados". Ambas afirmaciones (su complementación) tomadas del inicio de "El desarraigo rioplatense: Mafud y el

martinezestradismo" bien pueden calificar ese género huidizo, esquivo llamado ensayo o, en particular, una creencia y buena parte de la obra de Carlos Real de Azúa. Siempre y cuando "imprecisión" no sea confundido con indocumentación o "indefinición de contenidos" con improvisación. Para conocer el contenido del libro y una valoración de su unidad y diversidad resulta más satisfactoria la lectura del prólogo que el propio Real de Azúa escribe. Allí se advierte el origen de los artículos -**Marcha** en cinco casos, **Cuadernos de Marcha** y **La Nación** de Buenos Aires en otros dos- y las fechas extremas que los separan: 1953 y 1971. En los siete artículos de **Historia visible...** Real de Azúa reúne tres temas y tres personajes. Los temas, aunque difíciles en su acotación, quieren definir los caminos, o mejor, los conductos por los que transcurre el pensamiento latinoamericano. Y éste, visto en su relación con el llamado proceso de "modernización" denominado a veces "occidentalización", que el propio autor observa como reiteración y obsesión de los textos elegidos. "Los males latinoamericanos y su clave" da cuenta de algunas empresas ideológicas en que se embarcó el pensamiento latinoamericano para explicar el estado de su objeto de estudio: la propia Latinoamérica. En particular las que emprendieron modalidades singulares y hasta esotéricas acuñando conceptos -"culpa", "lastre"- o encorpándose en teorías: la conjura, el complot. Estas valoraciones analizadas por Real se originan de la confrontación de la situación de nuestro subcontinente con la otra mitad, la del Norte, confrontación cuyos antecedentes deben verse en el pensamiento del siglo XIX. Este cargo de situaciones y de ideas es analizado en "Filosofía de la historia e imperialismo", artículo en el que Real de Azúa, haciendo gala de su procedimiento arborescente, aprovecha una crítica bibliográfica al libro de Leopoldo Zea **América en la historia** para sumergirse en categorías que le interesan de filosofía de la historia. En el sur geográfico del pensamiento latinoamericano un libro de Julio Mafud le sirve para valorar el ensayo argentino y la influencia del tipo de elaboración que llama martinezestradismo. (El desarraigo..." ya citado). "Que no solo las culpas eran nuestras y que "los otros" - Europa, Estados Unidos- también tenían su parte en nuestras desgracias es vieja convicción iberoamericana". La afirmación de Real descubre entre la culpa y la conjura los debates y embates del pensar latinoamericano. Desciende el ensayista sobre José Vasconcelos a propósito de su

muerte -"Memoria tardía de un gran americano"-, sobre Luis Alberto Sánchez "El inventor del arielismo"- y sobre José Enrique Rodó en dos enfoques: "El problema de la valoración de Rodó" y "**Ariel** libro porteño". En todos los casos persigue la relación de las ideas madres. Las rémoras de nuestro proceso: el mestizaje racial y el clima tórrido se convierte para Vasconcelos en la "raza cósmica" y en la "posibilidad de formas político-sociales inéditas". Acusa los errores de comprensión y por consiguiente las inferencias de Luis Alberto Sánchez respecto al pensamiento rodoniano y su influencia. Y finalmente en dos ensayos aborda a Rodó y a **Ariel**, esto último en relación con las afirmaciones de la generación del 80 argentina. Más expositivo que propositivo, como lo advierte Real en el prólogo, el libro cumple hoy finalidades distintas: por un lado rondar e indagar sobre temáticas perdurables del pensamiento latinoamericano. Pero por otro también -y sobre todo- servir como reunión, resumen y advertencia del trabajo intelectual de Real de Azúa. **Historia visible...** no solo descubre las obsesiones sino que señala los abordajes variables, proteicos, enriquecidos permanentemente, fértiles y dúctiles que Real supo dar a sus temas. Hacia fines de los 50 y principio de los 60 advierte ya su cada vez más intensa relación con los temas de ciencias políticas, con la bibliografía anglosajona y sus enfoques y hasta con lo postmoderno y postindustrial, "avant la lettre". Y -reiterando otra vez al prologuista- cuando el "aire de época" es muy evidente los trabajos aquí presentados resultan, en lugar de enfoques de historia de las ideas, ellos mismos testigos o piezas para la historia de las ideas.

O. B.

HOKUSAI. Libro publicado en 1975 por el poeta Washington Benavides. Su trayectoria ya considerable y sólida en nuestros días, y recibida con unánime aprobación por los críticos de distintas promociones, se inició en 1955 con la aparición de **Tata Viscacha**, libro compuesto en una imprenta de su ciudad natal. Siguieron **El poeta** (1959), **Poesía** (1963), **Las milongas** (1965), el cual conoció nuevas ediciones aumentadas en 1969 y 1973, **Los sueños de la razón** (1967), **Poemas de la ciega** (1968), **Historias** (1970). Tras la aparición, cinco años después, de **Hokusai**, Benavides continuó publicando con generosidad: **Fontefrida** (1979),

Murciélagos (1981), **Finisterre** (1986), **Fotos** (1987). La diversidad de títulos indica la diversidad de temas, que se sustenta en una permanente búsqueda de nuevos caminos expresivos. Por oficio (Benavides es profesor de Literatura) y por vocación, el autor de **Hokusai** conoce estilos, formas y concepciones poéticas que vienen no sólo de la tradición culta sino de los movimientos estrictamente contemporáneos. Las más recientes formulaciones de la poesía brasileña, por ejemplo, así como el concretismo, tienen en Benavides un receptor atento y lúcido. Por otra parte, ha demostrado una sostenida preferencia por las expresiones de la poesía y del canto populares. En **Hokusai** se revelan, primordialmente, sus esfuerzos (y sus logros) en el terreno de la exploración poética que no desdeña ninguna referencia cultural, por alejada que se sitúa en el tiempo o en el espacio. Alusiones a trovadores provenzales, o a Ezra Pound, o al pintor japonés Hokusai, entre otras, se mezclan y combinan hábilmente con connotaciones de la realidad más inmediata, la cual siempre fue objeto de la más intensa indagación por parte de Benavides. Véase este pasaje del poema "El viejo loco del dibujo": "Mira después de todo ángulo/al seno azul del Fujiyma/(o de un cerrito de tu tierra/ -¡el Batoví Dorado!-/ cualquier cerrito/ de tu tierra/ con una gris calandria encima)".

A. P.

HOMO-CIUDAD (1950) de Saúl Pérez. El nombre completo del autor de **Homo-Ciudad** es Saúl Pérez Gadea. La tapa del libro reproduce una lámina de Picasso anunciadora de un clima cubista que sólo remotamente se emparenta al contenido poético del libro. El libro incluye una presentación de Jesualdo. El desarrollo de **Homo-ciudad** corresponde al de un poema único, casi lineal, cuya temática constante es la ciudad entendida como "des-lugar", esto es, como estado vital más que como situación física concreta. Hay en él una crisis de identidad que ya desde el título se manifiesta, crisis que en lo formal aparece desplegada constantemente en estructuras aluvionales, pletóricas de imágenes. Se observan ciertas desprolijidades y el ritmo (Pérez Gadea emplea un espontáneo verso libre) está más atento al impulso torrencial que a su freno. El "yo" poético pasa por la des/ventura vital que supone el ámbito urbano, en un movimiento apenas fragmentado, especie de épica doméstica (pero para

nada superficial) del habitante de la ciudad. Al respecto transcribimos -por oportuna y precisa- la opinión de Líber Falco (incluida en una carta sin fecha a Saúl Pérez Gadea) sobre **Homo-Ciudad**: "Su poesía más que nada, me parece el testimonio de un joven que, -si no alcanza a crear un mundo-, da fe de una desesperación por el que nos rodea". El pleito es menos entre el individuo y la masa que entre el hombre y una circunstancia marginalizadora, compleja, opresiva en tanto que maquinal; pleito que se plantea bajo una escritura desatada, a la que no le es ajena la asociación libre y una endémica agitación en fondo y forma.

R. C.

HUMOR. El humor, a través de la historia de la literatura uruguaya, ha sido una materia de viejo cultivo pero sin un trabajo sostenido. Se caracteriza por una actividad lateral de algunos escritores, nada orgánica, indecisa, de vocación débil, y donde en un primer pasado podríamos anotar algún cielito de Bartolomé Hidalgo, una sátira del gozoso Francisco Acuña de Figueroa, o cuentos -tal vez chismes- del anecdotario, muchas veces infamante, del finisecular Timoteo. Pero siempre, humor de raíz nacionalista, popular, intimista, que hunde sus raíces en lo folklórico (tanto urbano como rural) al punto de confundirse con el costumbrismo, y tantas veces nutriéndose de éste. Su posterior desarrollo, condicionado a los cambios de la historia latinoamericana y a la pérdida de las libertades más elementales para su pueblo, lo ha llevado a una actitud cada vez más decididamente militante. Y la piedra fundamental de este humor combativo es Julio E. Suárez (1909-1965: Peloduro, Marcos Tuáin, Pepe Repepe, etc.), dibujante, periodista, director de la revista **Peloduro**, libérrimo humorista que transitó todas las modalidades del humor con igual compromiso y honestidad, desde su **Diccionario del disparate** hasta sus **Comentarios internacionales de El Pulga**. A su lado estuvieron Julio C. Puppo (1903-1966: El Hachero), más volcado al costumbrismo, de fuerte trazo pudorosamente romántico, evoca el barrio y el deporte en **Crónicas de El Hachero** o el tiempo ido y perdido del pintoresco "bajo" uruguayo de los años veinte en **Crónicas del Bajo**; Alfredo Mario Ferreiro (1899-1959: Arturo Pereira, Gong, Mario Martínez, Marius, etc.); Serafín J. García (1908-1985: Simplicio Bobadilla),

poeta, cuentista, creador del Comisario Don Segundo Menchaca, diáfano representante de nuestra picaresca rural; Arthur N. García (1906-1956: Wimpi), estudioso del rioplatense, observador agudo de la clase media uruguaya de los años cuarenta, derrochó talento en libretos radiales, charlas, etc., y escribió entre otros **El gusano loco** (1952), **La taza de tilo** (1957) y **Ventana a la calle** (1967), pero su humor límpido y hondo está en los breves y camperos cuentos de **Don Claudio Machín**; Alberto Etchepare (1911-1966: El Ujier Urjido), director de otro también semanario humorístico, **El Tero Imprudente**, autor de **Un otoño sin Mónica** (1964) y **Podeme Madelón** (1965), su aporte mayor fue la crónica de "parla-miento", donde parodió demoledora y brillantemente las sesiones del Poder Legislativo. Pertenecientes a la cuarta época (1964, cerró cuatro veces) de la revista **Peloduro**, están: Mario Benedetti (1920; Damocles) humorista ácido, fuerte en su **Mejor es meneallo** (1961 y 1965), desnuda con pasión las hipocresías nacionales, al igual que Julio Rossiello (1928: Pangloss), autor de **Con los lentes rotos**, poseedor de un hermoso estilo, y furioso también por moralista. Carlos María Gutiérrez (1926: Gut, Pío, Baltasar Pombo) reúne en **El agujero en la pared**, un humor frío y cáustico. Elina Berro (1923-1971: Mónica) en su **Mónica por Mónica** hace un corte transversal a las altas y medias burguesías rioplatenses. Y los más jóvenes, de humor decididamente militante e inmersos en la realidad político-social: Carlos Núñez (1940: Fidelio, Orejón), secretario de redacción de la cuarta época; Daniel Waksman Schinca (1942: Al Kaloide, Herodes, Catalino); Jorge Sclavo (1936: El Cuque) recopiló humoristas en **Acto de humor** e hizo crítica cinematográfica humorística; Mauricio Rosencof (1933: Juan Tuleque), autor teatral, aportó sus sketches breves e incisivos; Luis Blanco (1932: Blankito), dibujante y diagramador de la cuarta época. Fuera de la revista **Peloduro** importan los nombres de Carlos Maggi (1922: Marco Polo, Roque Luis Borges, Mark Twain) libretista de radio y TV, autor teatral, editó en 1967 **Cuentos de humoramor**; César Di Candia (1929: Dic); Jorge Scheck (1923: Flavio); Manuel Flores Mora (1920: Salvaje); Mario César Fernández (1929: Ceblás); Julio César Castro (1933: Juceca,); R. Rodríguez Villamil (Kid Gragea); Francisco Amaral (Paco); Omar Prego Gadea (1928:Bembolio); J. M. Barrientos (1929: Megatón). Debido a las características populares de nuestro humor, cuentan también, y mucho,

libretistas radiales o televisivos así como los letristas de la murga, comparsa carnavalesca que es la academia del humor de la calle, filtro y expresión viva del ingenio popular. Si nos atenemos solamente a las revistas de humor, hay que empezar por **PELODURO**, creada y dirigida por Julio E. Suárez (Peloduro) esta revista significa la consolidación de la primera gran forma de humor. Desde 1934 Suárez venía creando desde las páginas de los diarios una historieta auténticamente nacional, con un mundo, personajes y lenguaje intransferiblemente uruguayos. **Peloduro** tendrá 4 épocas que abarcan, la primera, la década del 40 y 50 y la última es de 1964. También como director logrará una revista con un perfil inconfundible. Escribieron y dibujaron en ella entre otros: Julio César Puppo (El Hachero), Rappalini, Alfredo Mario Ferreiro, Alberto Etchepare, Jorge Sclavo, Horacio Arturo Ferrer, Mario Benedetti, Carlos Ma. Gutiérrez, Blankito, Denry Torres, Daniel Waksman, Carlos Núñez, Julio Rossiello. Los 50' son dominados por la revista **Lunes** que crearon los hermanos Scheck a partir de una experiencia de una sola página en el diario **El País**. Jorge y Daniel prefirieron un humor más internacional y dirigido hacia los presupuestos culturales de nuestra clase media. No le hicieron asco, tampoco, a lo picaresco ni al doble sentido. En lo gráfico la revista estuvo representada por Eduardo Blanco (Blankito), Ral y en ocasiones por Carlos Ma. Gutiérrez. Aparte de ese último y los hermanos Scheck, se destacaron también allí los escritores César Di Candia, Carlos Núñez, Daniel Waksman, Viterbo, Alfredo de la Peña. Otras revistas, por ese tiempo, aunque de corta vida, pero importantes por su resonancia, pese a su humilde presentación vecina del pasquín, aparecieron: **El Tero Imprudente** (Director: Alberto Etchepare), **La Gaceta Sideral** (Director: Paco Amaral) y **Tuberleque** (Director: César Di Candia). Desde agosto de 1964, último número de **Peloduro**, hasta mayo de 1969, aparición de **Misia Dura**, no hay intentos de humor más o menos orgánicos y mucho menos de humor político. Jorge Sclavo, escritor, libretista humorístico de radio y TV, formado junto a Peloduro crea **Misia Dura**. La revista tiene 3 épocas que van desde 1969 a 1974 y cada una de ellas culmina con una clausura gubernamental. En 1971 la revista subió al escenario bajo el título "Misia Dura al Poder" con dirección teatral del propio Sclavo. Durante los cinco años de su publicación escribieron y dibujaron en ella: Jorge Varlotta, Elina Berro (Mónica), Julio César

Castro (Juceca), Carlos Cascuberta, Jorge Moraes, Néstor Silva, Claudio Benech, Denry Torres, Angel Ruocco, José González Ramos, Jaime Poniachik, Elvio E. Gandolfo, Capito, Alvaro Rodríguez, Blankito, Alberto Monteagudo, Carlos Palleiro, Pepe Palomo. Primero como suplemento de un diario y luego como revista independiente, **La Balota** siempre conservó una gran calidad de humor protegido por el buen gusto gráfico del talentoso Blankito, su director. En ella colaboraron excelentes humoristas tales como: Alfredo de la Peña, César Di Candia, Horacio Buscaglia, Daniel Waksman, Carlos Núñez. Desde 1974 a 1980 la represión pone al humor en la clandestinidad. Tras el Plebiscito donde la dictadura da su gran traspié, Antonio Dabezies, de larga trayectoria periodística y gran experiencia editorial, tienta la gran aventura de **El Dedo**, el mayor éxito en toda la historia del humor uruguayo. Llegó a tirar 41.000 ejemplares el día que la clausuraron.(**Misia Dura** había alcanzado sólo un máximo de 25.000). **El Dedo** se convirtió en uno de los símbolos de la resistencia frente a la dictadura militar. Por eso, cuando el mismo equipo salió, luego, con el nombre de **Guambia** el público le dio su apoyo. Desde entonces hasta los días que hoy corren, **Guambia**, en plena dictadura, usó un lenguaje complice y socarrón. Hoy, en plena democracia, usa un código salvaje con el que castiga a diestra y siniestra. En ella dibujan: Fermín Hontou, J. C. Casalás, Horacio Guerriero, Ignacio González, Bocha, Catherine Flagottier, Mem, Pilar, Tunda, los hermanos Alcuri, Hornes. Escriben: César Di Candia, Jorge Sclavo, Viterbo, José González Ramos, Antonio Dabezies, Raúl Castro, Milton Fornaro, Sanjurjo Toucon, Nelson Caula, Milton Schinca, Maggie, Elina Carril, S. M. Zafaroni (Chichi), A. Silva.

J. S.

I

IMPRESORAS Y EDITORIALES (1835-1990). Entre 1810 y 1834 fue escuálida la folletería impresa en la margen oriental del Plata, y entre ellos ni media docena constituyen textos literarios. Para descubrir esas escondidas experiencias fundacionales, así como a las primitivas casas impresoras responsables, baste la consulta de los eruditos trabajos de Dardo Estrada (**Historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo (1810-1865)**, Montevideo, 1912) y Guillermo Furlong ("Impresos montevideanos", en: **El Colegio**, Montevideo, agosto de 1930, Nº 5). Y aún habría que extender la búsqueda en los estudios de este infatigable investigador argentino sobre las imprentas de su país, donde varios naturales de la Banda publicaron sus obras; donde apareció, en 1834, el primer tomo de la gran antología poética "de la República Uruguaya", **El Parnaso Oriental. Un paso en el Pindo.** "Colección de poesías" del Sr. D. Manuel de Araúcho, inaugura en 1835, gracias a la imprenta de los Amigos, las ediciones nacionales. Pudo antecederlo el drama "Los Treinta y Tres" de Carlos Villademoros, que la Imprenta de la Caridad intentó en 1832 -según afirma Juan E. Pivel Devoto-, y que por motivos que desconocemos no se llevó adelante. Sin embargo esta imprenta fue la editora de los dos tomos restantes del **Parnaso...** y en 1830 había publicado las 12 páginas del unipersonal de Araúcho, **Fillán, hijo de**

Dermidio. La Guerra Grande que sobrevino pocos años después, paralizó a la labor editora y orientó a los potenciales escritores (Andrés Lamas, Juan Carlos Gómez, Manuel Herrera y Obes, Bernardo P. Berro) hacia el artículo político filoso y polémico, en uno y otro bando. En el Cerrito, Oribe ordenó la impresión de las **Observaciones sobre agricultura**(1848) de José M. Pérez Castellano, luego de 34 años de ineditez. Magariños Cervantes emigró a España, donde publicó sus primeras novelas, y luego a París, y allí dio a conocer sus **Estudios históricos, políticos y sociales...** Hacia la década del 70 las imprentas de los periódicos fueron las responsables de editar libros de quienes, casi siempre, eran sus redactores y que, al mismo tiempo como en menor cuantía, también merodeaban por la escritura literaria. La imprenta del **Ferrocarril** editó a Francisco Xavier de Acha; la de **La Razón** a Carlos María Maeso y Daniel Muñoz; **La Tribuna** a Carlos Roxlo y Magariños Cervantes. Pero hubo una impresora independiente que ostentó la mayor actividad editorial: **El Siglo Ilustrado**. De inestable aunque larga vida (roza los 60 de la presente centuria), gozó de un movimiento febril desde la década del 80 cuando editó casi todos los libros y traducciones de Antonio N. Pereira y varios de, entre tantos, Luis Melián Lafinur y Domingo González. A principios de los 90 el pensamiento y la literatura europeos corrieron por el Uruguay en sellos españoles (Sempere, Maucci, Hernando) y franceses (Alcan, Flammarion, Mercure de France), todo un magma hecho de Schopenhauer, Nietzsche, Guyau, Spencer, France, Gourmont, Unamuno, Zola, Darío y una extensa lista más, que formó la atmósfera cultural de nuestro 900. En Montevideo la recepción de esas incitaciones y sus resultantes, pudo encauzarse en dos vías editoriales sólidamente estructuradas por primera vez en nuestra historia intelectual. Por un lado la librería de Dornaleche y Reyes inauguró su sello, dispuesta a ofrecer nuestro frágil pasado literario (suyos son los doce tomos de las Obras Completas de Acuña de Figueroa); a conceder espacio a los escritores de cierta trayectoria (Teófilo Díaz, Samuel Blixen y amparar a los nuevos (José E. Rodó). Al mismo tiempo un español, Antonio Barreiro, fundó su "Librería Nacional" en 1871 (luego y hasta hoy "Barreiro y Ramos"). Ocho años después comenzó un despliegue desconocido en las ediciones nacionales, con **La Leyenda Patria** de Zorrilla de San Martín. Sólo el principio de una labor pionera y decisoria por un

cuarto de siglo, porque una vez establecida su "Biblioteca de autores uruguayos", en ella se incluyen los libros rectores de la historiografía del fin del siglo: **Artigas** de Carlos M. Ramírez, la **Historia de la Dominación Española en el Uruguay** de Francisco Bauzá -en tres tomos-, los **Ensayos literarios** de éste último, una selección de artículos de Sansón Carrasco (seud. de D. Muñoz), el **Tabaré**: una política conservadora, apegada a los consagrados, pero que en las postrimerías del siglo supo dejarle paso a otros: Acevedo Díaz, Luis A. de Herrera, Carlos Vaz Ferreira. La desidia oficial con respecto al libro comenzó a removerse desde que, en 1878, Pedro Mascaró y Sosa asumió la dirección de la Biblioteca Nacional. Durante la dictadura florista, en setiembre de 1867, el patrimonio de la Biblioteca mermó a causa de un remate público de las "obras inservibles" (sic), y por la donación de los duplicados a las bibliotecas del interior. Tres años después sólo contaba con 1224 títulos, varios de ellos "picados y apolillados". En 1893 se promulgó la ley que obliga a las imprentas a depositar un ejemplar de su factura en la Biblioteca Nacional, con lo que culminó una aspiración ya explícita en tres decretos precedentes pero incumplidos. Resultado eficaz de la norma lo demuestra el guarismo de 17.000 volúmenes en 1901. Poco tiempo atrás se había instalado una Comisión interventora constituída por Rodó, Víctor Pérez Petit y Juan Paullier, quienes introducen un sistema de Catalogación y remozan el material. En una década, el engrosamiento editorial vernáculo y el ingreso de volúmenes extranjeros, favorece una ley de excención de impuestos a libros importados, deslindando a los "impresos en el extranjero por cuenta de autores o editores establecidos en el país", clara evidencia de la protección a los nacionales. En sesiones legislativas posteriores, el 30 de junio de 1910, se discute el proyecto de Roxlo sobre "la propiedad literaria y artística". Un cordial debate coteja opiniones de cuatro legisladores-escritores: Rodó, José Alonso y Trelles, Pedro Manini Ríos y Roxlo; éste afirma que se "debe favorecer no sólo a los autores (...) sino a los editores (...) despertando en aquéllos el deseo de producir haciendo, por el estímulo de la ganancia y de la propiedad, que aumente el número de nuestras pobres casas editoriales". Lo que Rodó consiente: "Se trata de organizar (...) a la propiedad literaria (...) que hoy tiene bien poca (importancia) (...) (la que) es de suponer adquirirá mediante el desenvolvimiento progre-

sivo del país". El Uruguay entraba en un período de paz política, modernización y prosperidad. Una élite burguesa y otra mesocrática, tónica preeminente en la cultura de los impresos, estaba pues en condiciones de producir, dar salida a sus productos y -bajo la gracia de las medidas flamantes- acceder a los receptores, que sin ser muchos ya eran suficientes. Las consecuencias positivas se pudieron palpar en las modestas prensas del interior, especialmente en los focos de mayor autonomía de la capital, por distanciamiento y concentración de la riqueza, Salto y Melo. En la última ciudad tuvieron excepcional desarrollo las ediciones del periódico **El Deber Cívico**, donde no solamente se publicó a los autores locales (los Monegal; la primera mujer que, en 1909, publicó una novela en la campaña, Margarita Eyherabide), sino también los relatos de Ernesto Herrera: **Su majestad el hambre**. Promediando la década del 10 del presente siglo, dos editores se disputaron la supremacía de nuestra literatura. El generoso anarquista Orsini Bertani editó a Florencio Sánchez, Julio Herrera y Reissig, Armando Vasseur, Delmira Agustini, Roberto De las Carreras, Ernesto Herrera, Emilio Frugoni, Carlos Sabat Ercasty, Javier de Viana. Editor pero, a su vez, amigo que supo asistir a un Viana patéticamente sumido en la miseria cuando vivía en Buenos Aires. El otro fue Maximino García, aunque su empeño se detuvo en los años 20. Y aún habría que mencionar a la Librería Cervantes y a la ininterrumpida tarea de A. Monteverde y Cía., iniciados en esa década y todavía en ejercicio. La ley "más que de presente, de porvenir" que Rodó definiera y votara en 1910, prendió con renovado vigor cuando las formas de intermediación entre el libro y el público prosperaron con la crítica literaria especializada y consecuente (Alberto Zum Felde), en la conciliación de los intelectuales con el poder, en la extensión de la educación media donde la cultura estética y literaria quedó en sus manos, en las revistas literarias proliferantes. **La cruz del Sur, Teseo, La Pluma, Pegaso, Alfar**, editaron la obra de sus hacedores: Eduardo Dieste, Zavala Muniz, Alfredo Mario Ferreiro, Luis Giordano, Alberto Lasplaces, Julio J. Casal, etc. Neomodernismo y vanguardia se extendieron también por la "Agencia General de Librería y Publicaciones" (Ipuche, Silva Valdés, Juan Parra del Riego), por la editorial "Albatros" (Juan M. Filartigas). Pero si un editor se apropió del mercado, ese fue Claudio García.

"Sobrepasa,quizá, el medio millón los volúmenes publicados por "La Bolsa de los Libros", su sello editorial (...) donde cuentan los temas más variados (...) y donde junto a la firma del escritor ya consagrado aparece la del autor novel", sostiene Julio Speroni Vener. En la "Biblioteca Rodó", colección de autores uruguayos, divulgó un centenar y medio de títulos, de Reyles a Quiroga, de la historia literaria (Domingo Caillava) a la antología de cuentos (preparada por Lasplaces) y la historia de la filosofía (Arturo Ardao). No fue muy cuidadoso de la fidelidad textual (la decena y pico de tomos de Quiroga así lo testimonian), ni de los derechos de autor; no tuvo reparos para fraguar sellos ("Luz", "Adelante") que oficiaran de cobertura para sus ediciones piratas de Lugones, María E. Vaz Ferreira, André Maurois y demás. Su empeño difusor de la cultura contemporánea no se detuvo hasta 1945, y por él hizo accesibles en sus series populares a las literaturas nacional y extranjera desde el romanticismo hasta los 30. Las imprentas no quedaron rezagadas en ese tiempo, así se destacaron la "Imprenta Nacional Colorada", editora de, por ejemplo, el **Proceso intelectual del Uruguay**; la "Impresora Uruguaya", donde se armaron los libros del sello binacional cooperativo "Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense" (S.A.R.L.P.), dirigido por César Tiempo y Alfredo Moen para la Argentina; Agustín de Ocampo y Alfredo M. Ferreiro para Uruguay. En un trienio de esfuerzos (1935-1938), aparecieron casi treinta títulos de 24 escritores y filósofos uruguayos, desde los del 900 (Vaz Ferreira, Frugoni, Quiroga) a los del 20 (Ipuche, Espínola, Morosoli, Amorim, Rodríguez Pintos, Juana de Ibarbourou) e incluso los jovencísimos Santiago Dossetti y Alfredo D. Gravina.La lucha contra la dictadura terrista optó, también, por el frente del libro, así Zavala Muniz y Alcides S. Patrón fundaron, en 1938, la editorial "Nueva América". El primero editó su teatro completo, Agustín Minelli el suyo, Adolfo Tejera y Gustavo Gallinal entraron en la sociología política. A estas escaramuzas las destruyó la gravísima crisis editorial que arrasó al país a mediados de los 40. La misma "suerte" de Claudio García, la continuaron los hermanos González Panizza (editores de las dos novelas de Felisberto Hernández, en 1942/43), "Signo", la modesta empresa artesanal de Juan Cunha y Casto Canel, donde aparecieron **El Pozo** de Onetti y **Despedida a las nieblas** de Beltrán Martínez. En 1944 se creó la Cámara Uruguaya del Libro, y en junio del

año subsiguiente se aprobaron sus estatutos. Esa respuesta a la crisis no significó, según la opinión de Emir Rodríguez Monegal, expresada en **Marcha**, que se cumpliera "ninguna actividad coherente entre las distintas editoriales". Tal dispersión obligó a los jóvenes que entonces emergían, a emprender sus propias aventuras. Asistidos por préstamos laberínticos del Banco de la República, muchos optaron por entregar sus originales a la Imprenta "L.I.G.U.", de actividad fecunda entre 1940 y 1970; otros a la Editorial "Independencia". A partir de 1948 -y hasta 1961- los escritores de la A.U.D.E., otros provenientes de la A.I.A.P.E., confiaron a Julio J. Casal y Juvenal Ortiz Saralegui la organización de una editorial modesta pero persistente, los "Cuadernos Julio Herrera y Reissig", donde no pocos jóvenes, algo marginales, se iniciaron (Arsinoe Moratorio, Luis A. Caputti, hacia el final Marosa Di Giorgio). Los auténticos iniciadores fueron José P. Díaz y Amanda Berenguer que, en 1944, editaron en "La Galatea" sus libros, los de Ida Vitale y Jules Supervielle. Carlos Maggi y Angel Rama organizaron, en 1950/51, "Fábula", donde imprimieron sus primeras obras y las de Jacobo Lagsner, María I. Silva Vila y los cuentos inéditos de Pedro Figari. Las revistas literarias encararon, con vehemencia y duración estable, la función editora con mayor energía. **Número** editó una treintena de títulos, de sus directores (Rodríguez Monegal, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Sarandy Cabrera y Manuel Claps) pero también de Onetti, Espínola, Ardao, Humberto Megget, Mario Arregui, Alejandro Peñasco. **Asir** tuvo más dificultades, lo que no obstruyó la salida de Líber Falco, Denis Molina, Julio Da Rosa, el veinteañero Washington Benavides. Y cuando la experiencia de la revista se autoclausuró (1959), organizaron una cooperativa editorial donde participaron libros de Washington Lockhart, Arturo S. Visca, Da Rosa, Domingo L. Bordoli, junto a otros que no formaban el grupo: Carlos Martínez Moreno, Benedetti, Carlos Real de Azúa, Rodríguez Monegal, Onetti, Rama. Este último había sido designado, hacia 1950, Jefe del Departamento de Adquisiciones de la Biblioteca Nacional, a la que, por la misma fecha, comenzó a dirigir Dionisio Trillo Pays. Revistas y libros por ellos impresos sobrevivieron, en gran medida, merced a las compras que efectuó la institución. Las severas restricciones que país comenzó a sentir desde 1955, la inflación y la ausencia de una política de amparo al libro, detuvieron drásticamente la marcha. En 1957,

Real de Azúa observó que Montevideo estaba "sin industria editorial de ninguna especie, con costos altísimos de impresión que han terminado por silenciar a casi todas las publicaciones independientes". Mucho más gravoso aún se presentó el panorama para el interior, donde agónicas imprentas, como los "Talleres Gráficos Coitiño" de Tacuarembó (editora del primer libro de Benavides), o la Editorial "Sarandí" de Salto, apenas si se mantuvieron abiertas. No obstante la madurez de la literatura nacional encontró posada en el exterior, en lo que ya existía una tradición que se remontaba al siglo anterior. En la Argentina, Acevedo Díaz, Agustín de Vedia, Quiroga y otros habían publicado sus libros en "La Nación", "B.A.B.E.L.", etc.; los escritores del 20 y el 30 en "Claridad", "Losada", "Guillermo Kraft"; Felisberto pero especialmente Onetti fueron bien recibidos por "Sudamericana", "Poseidón", "Sur", "Fabril". Sara de Ibáñez y Dora I. Russel publicaron en "Cuadernos Americanos" de México; Zavala y Ardao en "Fondo de Cultura Económica" del mismo país. Son éstos los antecedentes más cercanos del "boom" editorial que se produjo, por una vasta causalidad, en la segunda mitad de la década del 60. Por él, en la España del temblequeante franquismo, "Aguilar", "Seix Barral" y "Bruguera" editaron a Onetti, Martínez Moreno y Benedetti. "Joaquín Mortíz" en México y "Monte Avila" en Venezuela incluyeron en sus catálogos a varios de nuestros escritores. En la Argentina del pre-"boom", "Américalee", "EUDEBA", "Botella al mar", hospedaron a los del 45 (Brandy, Real de Azúa, Rodríguez Monegal, Benedetti, etc.) ya sea en libros o en prólogos para sus antologías (caso de "EUDEBA"). El Estado uruguayo, largamente omiso con el libro, creó en 1950 la colección "Clásicos Uruguayos". Cauta y encallada en el pasado, adquirió un dinamismo ejemplar durante el ministerio de Pivel Devoto (1962-1966), pero en los últimos lustros casi se detuvo, aunque a 1987 (fecha de aparición del último tomo) lleva 170 volúmenes editados. Entre 1942 y 1944 el Ministerio de Instrucción Pública había confeccionado una tímida serie de una decena de libros, donde revistaron Parra del Riego, Ipuche y otros. Desde el 60, con una orientación similar, la Academia de Letras editó a Casaravilla Lemos, Zum Felde, Esther de Cáceres, etc. Mientras tanto el I.N.I.A.L. (Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios), en manos de Roberto Ibáñez desde su fundación (1945) hasta 1960, se dedicó a imprimir su acervo documental, lo que

continúa el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca, con mejores buenas intenciones que fondos. La Universidad de la República organizó su departamento de publicaciones hacia fines del 50, allí se elaboraron las tres antologías (del ensayo, el cuento y la poesía) a cargo de Real de Azúa, Bordoli y Visca respectivamente. Y, asimismo, textos de E. Oribe, Morosoli, Espínola y otros. Marcos Medina había editado temas de historia y sociedad, pero también de literatura; la Junta Departamental de Montevideo y el Palacio Legislativo efectuaron tenues recopilaciones y homenajes, pero hubo de esperar la llegada de un español -como casi un siglo atrás- para el reverdecimiento de las ediciones, enfocadas con imaginación y sin fatigas: Benito Milla. Estructuró "Alfa" entre 1960 y 1970, fecha en la que se trasladó a Buenos Aires, de allí a Caracas, donde relanzó a "Monte Avila", y finalmente a España, en la que fundó "Laia" (editora de uruguayos en el exilio, como Galeano) donde trabajó hasta su muerte, ocurrida en 1988. En base a dos colecciones ("Carabela" y "Letras de hoy", la última dirigida por Angel Rama en 1962), Milla publicó a los escritores más importantes del 45 y a los más nuevos (Galeano, Ibargoyen, etc.). En 1961 algunos integrantes de **Tribuna Universitaria**, revista de la F.E.U.U., deciden crear las "ediciones de la Banda Oriental". Dirigidas por Heber Raviolo, mantienen un ritmo inflexible de publicaciones, donde la literatura suma por decenas los títulos incluídos. Historia, ciencias sociales, políticas y principalmente, narrativa -en su mayoría de ambiente rural y suburbano-, pautan una trayectoria empresarial de casi tres décadas con signos visibles de crecimiento. En sus colecciones se ha albergado a Morosoli, Da Rosa, Anderssen Banchero, Omar Moreira (todos provenientes del grupo **Asir**), pero también a la poesía de Benavides y a los relatos de Héctor Galmés, Mario Levrero, Juan Carlos Mondragón, Gabriel Vieira, Elbio Rodríguez Barilari. "Banda" ha mantenido una colección de narrativa y crónicas (sólo hay en ella dos libros de poesía) para suscriptores desde 1978, que cuenta con miles de lectores, conquistados por las virtudes de la iniciativa como por la organización de su proceso de distribución nacional. Más propensa a lo literario, en 1962 surgió "Arca", fundada por los hermanos Rama y José P. Díaz. El dominio de este sello fue ostensible desde el 67 al 70, en particular por su colección "Bolsilibros" -impresos a un ritmo casi semanal-. En ella se revisó el

pasado literario nacional y el presente latinoamericano (desde las antologías por países, a la edición de García Márquez, Carpentier, Salvador Garmendia, los poetas brasileños en acuerdo con "Calicanto", subsidiaria en Buenos Aires). Todo Felisberto Hernández, en varias reimpresiones, casi todo Onetti, los jóvenes del 60 y muchos de los que vinieron -en poesía y narrativa- de ahí en más, han circulado a través de "Arca". En 1962 también, **Aquí poesía** fue revista y editorial de los más jóvenes y algunos que no lo eran tanto; su empuje cooperativo complementó el que aún continúa haciendo la Feria Nacional del Libro y del Grabado. La dictadura persiguió hombres y libros, censuró firmas y títulos, acorraló textos y expurgó anaqueles. Así vieron su fin la mayoría de las editoriales, entre otras la pujante "Biblioteca de Marcha" (1967-1974), cuya dirección literaria quedó a cargo de Jorge Ruffinelli, experiencia editorial que los periódicos apenas habían ensayado en la década del 70 del siglo XIX. "Banda Oriental" y "Arca" sortearon las dificultades; "Acali" nació en los inicios del terror y no pudo mantenerse, al igual que "La Balanza" de R. Faget. Desde 1985 la apertura democrática, la desaparición de las trabas y la sustitución del plomo por la computadora abarató costos, abrió un terreno posible para la edición de libros, en una batalla irreconciliable con la era de la imagen, con la aculturación que dejaron como rémora las décadas infames, con la agudísima crisis. Gustavo Rodríguez Villalba y Carlos Marchesi sacaron "Librosur". El primero se había iniciado a comienzos de los 60 con "Río de la Plata", luego "Nuevo Mundo" y "Atlántico" (a mediados del 70). Fracturada la sociedad, "Nuevo Mundo" volvió a editar, mientras que Marchesi impulsó su "Proyección". Alvaro Barros Lémez propulsó "Monte Sexto", donde mucha literatura nacional y latinoamericana ha salido a luz; "Tupac Amaru ediciones" ("TAE"), "Trilce" de Annie Morvan, "Ediciones de la Plaza" del diario **El País** (surgida a mediados del 70), "Destabanda" de Mario Aiello, "Signos", "Blanes", "Vintén editor", "M/Z", "Linardi y Risso", "Yoea" (de atenta mirada a la literatura infantil), "Punto sur", "Credisol", "Amauta", completan un cuadro complejo y pujante. Pocas experiencias, sin embargo, han tenido la paciencia y el éxito alcanzado por los poetas del "grupo cooperativo Uno", que desde 1982 y contra toda adversidad, entregan un libro por mes a suscriptores y librerías.

P. R.

INTERFERENCIAS. Publicada junto a "El centinela muerto", en Montevideo en 1930. Esta obra revela a un José Pedro Bellán en ruptura con toda su producción dramática anterior, aferrada al realismo de tesis, para acceder a una propuesta vanguardista en la que recrea la tragicidad de la condición humana. Se estructura en cinco episodios independientes entre sí (que tratan temas tales como la vida, el amor, la soledad, el disfraz, la muerte), con excepción del quinto, "Laberinto del encuentro imposible", que oficia como extraordinario epílogo en el que reaparecen personajes de los episodios previos junto a otros distintos y que concluye en un "No" proferido por uno de ellos: un No a esa sociedad alienada y absurda, pero también un No desgarrado, como impotente rebeldía ante la humana condición. Hay recursos escénicos avanzados para la época: se inmoviliza a ciertos personajes para centrar la atención en otros; se deja librado a la improvisación actoral el episodio final; se acota una muy sutil utilización de las luces; alternan episodios insertos en un contexto temporal determinado y otros en una dimensión intemporal; hay un excelente monólogo -en lenguaje gauchesco- que constituye íntegramente el episodio cuarto, y la inclusión de un episodio -el segundo- que es puramente gestual. Este, intitulado "El milagro del desierto" lleva a evocar el texto kafkiano "Ante la Ley": un caballero con lanza y espada avanza siguiendo la línea de su vida y, chocando contra una puerta de piedra que se alza en pleno desierto, llama al aldabón; el telón cae y vuelve a subir para mostrarlo sin yelmo ni lanza, perseverando en su llamamiento y en su espera; se reitera el recurso de bajar y subir el telón presentando al personaje en sucesivas instancias de deterioro y decrepitud hasta finalmente caer muerto ante la puerta cerrada. Otro elemento a señalar es el peculiar tratamiento del tema de la máscara y el rostro que hace el autor en el episodio primero, "La rebelión de la máscara": de un tacho de desperdicios emergen Colombina, Pierrot y Arlequín, y se abocan a recordar su vida por Francia e Italia, siempre representando la comedia del amor; Colombina se autocuestiona, quiere no ser ya máscara sino vivir, ser mujer, procrear, y para romper ese mundo ilusorio que es cárcel para ella, despoja a Arlequín de su antifaz eterno, ante lo cual instantáneamente él y Pierrot quedan petrificados, muertos, y Colombina huye: suprimido el disfraz, la vida termina. El título de la pieza es significativo por cuanto se presentan interferencias de la "verdad" en el plano del

"vivir", una "verdad" que en los distintos episodios se introduce, de un modo u otro, con la omnipresencia de la muerte, hasta desembocar en la síntesis final que constituye el "Laberinto": caos, búsqueda ciega, sin sentido del hacer y del dolor humanos. Eneida Sansone aclara que la obra se estrenó en Buenos Aires con dirección de Armando Discépolo en 1930 y una única vez en Montevideo, por la Escuela Municipal de Arte Dramático bajo la dirección de Margarita Xirgú.

G. Mz.

ISMAEL. Publicada en 1888, **Ismael** inaugura la vasta saga histórica y narrativa de Eduardo Acevedo Díaz, de la que forman parte esencial cuatro novelas y a la que puede agregarse un cuento ejemplar: **El combate de la tapera**. Con el conjunto Acevedo Díaz realiza un poderoso aporte ideológico a una nación preocupada seriamente, hacia fines del siglo XIX, en dibujar sus perfiles, en atestiguar su razón de ser; prueba de ello es la constelación de pensadores e historiadores que desde Carlos M. Ramírez hasta Bauzá y Zorrilla de San Martín dieron aristas diversas a ese requerido sostén de la República en consolidación. Junto a **Nativa, Grito de Gloria** y **Lanza y Sable** (trilogía o tetralogía según criterios en disputa) **Ismael** recorre un amplio panorama que se abre en nuestra historia a principios de 1811 y se cierra en 1838. En rigor, **Ismael** comienza su fábula en el Montevideo de 1808. Los siete primeros capítulos recogen los principales hechos preparatorios de la gesta independentista: alusiones al Cabildo abierto, presentación del oficial de Blandengues José Artigas, postulación de las nuevas ideas en el contexto culto montevideano. El capítulo ocho nos ubica definitivamente en el año 1811 y a partir de allí, a la manera de la novela histórica, la obra dibuja sobre el fondo de sucesos reconocibles, la azarosa vida del gaucho Ismael Velarde, su trabajo en la hacienda de Fuentes, los amores con Felisa, la pelea con Almagro y su huida al monte, la vinculación con los matreros, su vuelta al pago para enterarse de la muerte de su amada, la venganza final. Son las aventuras del protagonista las que nos llevan de la mano a través de los acontecimientos más relevantes de 1811: el grito de Asencio, la batalla de San José y la de Las Piedras con la que culmina la novela. Junto a las figuras de ficción que sostienen la urdimbre narrativa de la

novela, surgen con mayor o menor nitidez algunas de estatura histórica: el ya citado Artigas que completa su presentación en el capítulo 49; Fernando Otorgués, el joven Rivera y muy fugazmente Juan Antonio Lavalleja. Estos dos últimos tendrán especial relevancia en obras posteriores, siendo antológica de estas modalidades de presentación la que en el capítulo 12 de **Lanza y Sable** se dedica a Fructuoso Rivera. En un artículo ya suficientemente exhumado que Acevedo Díaz publicara en 1895 con el título de "La novela histórica", se explican detalladamente las causas de las elecciones que el autor realiza: 1) la necesidad de una novelística que sea fiel reflejo de nuestros ideales, errores, hábitos, preocupaciones, resabios y virtudes. 2) la originalidad del estudio de los comienzos de la vida independiente en los esfuerzos complejos de la entidad colectiva hacia nuevas rutas. 3) la obligación de exponer ante la ley de la historia el desfile de instintos y pasiones en toda su intensidad, con brillos y tintes siniestros. No hay duda que Acevedo Díaz se dispone a relevar los méritos de la masa cruda de primordios guiada por sus caudillos, y el papel fundamental que tuvo en las luchas por la independencia. Menos observado ha sido el hecho que esta exaltación justiciera que forma parte de su matriz ideológica, se ve mesuradamente contrabalanceada por las visiones y lucubraciones de Fray Benito, un personaje que abre y cierra la novela prodigando el temor de la anarquía luego del triunfo y la defensa de la herencia hispánica, pese a todo. **Ismael** es entonces también novela de reflexiones: el caudillaje, los impulsos primitivos de la raza, las nociones esenciales sobre el gaucho, las definiciones de los grupos activos: los tupamaros y los indios, y sobre todo la determinación de la causa raigal para el anhelo de independencia: el amor de la tierra virgen en la masa inculta. Y sin agotarse, es una obra portadora de estupendas estampas de nuestra gesta civilizatoria y la vida de campo: la carneada del gaucho, la descripción del matrero y su vida, sus ranchos. Recoge además en su espinel de aventuras, verdaderos cuentos de notoria autonomía: los capítulos 13, 22 y 23 pueden servir de ejemplo de esta peculiaridad. Asimismo el papel circunstancial de algún personaje cobra grandeza gracias a la pintura vigorosa de sus acciones: es el caso de Sinforosa, que protagoniza dos actos célebres en la novela: el parto agreste y la muerte junto a su amante Camero. Cumple Acevedo Díaz con el vigor de la descripción, sin ahorrar detalles (la última escena

citada puede ser el mejor ejemplo de ello). Pero paga tributo a ciertos vicios literarios que le llegan desde la veta romántica: la imagen del "gauchito de los rulos y de los ojos de mujer" que acompaña cierto folklorismo de estampita generalmente aderezado por el sonido de una guitarra. También a valoraciones científicas (la idea de la raza y del clima gestador) perimidas y a visiones epocales que no supera: la del indio, que vuelve, como en Hernández y en Zorrilla, a quedar sin redención. Novela con aliento épico es **Ismael**, sin duda, el acto fundacional de nuestra novelística.

O. B.

J

JAQUE. Semanario que comienza a editarse en el mes de noviembre de 1983. En su primer período -que va hasta 1985- evidenció una clara ambición por abarcar de manera calificada el quehacer cultural, e indudablemente marcó una presencia significativa en tal sentido. Su acercamiento a lo literario se planteó a dos niveles: una separata, donde toda la cultura era puesta en análisis y donde las letras tenían una contratapa en la cual se difundía creación (poesía y cuentos), junto a artículos de Juan Carlos Onetti (obtenidos por intermedio de agencias); por otro lado estaba la página literaria en sentido estricto. En esta última se mantenía una mirada al día -comentario, información, reseña- en cuanto a libros aparecidos en nuestro medio. Escribieron en ella Elvio Gandolfo, Mario Delgado Aparaín, Alvaro Miranda e Ida Vitale, entre otros. A su vez, la estricta contratapa del periódico albergó hasta 1984 los siempre originales encares debidos a la pluma de Manuel Flores Mora, no pocos de los cuales tuvieron como tema a la literatura vista desde un ángulo peculiar, asistemático, tal vez heterodoxo, siempre creativo. En el período que va del 85 para acá, se aminoró en **Jaque** el espacio cultural y por ende el de las letras, descendiendo también la calidad de los enfoques en tales ámbitos. (Convertido, en **Jaque Revista,** mantiene

algunas valiosas colaboraciones de Ruben Cotelo, Homero Alsina Thevenet, María Inés Silva Vila, por ejemplo, hasta que deja de existir en 1986).

A.Ml.

JUAN DE LOS DESAMPARADOS. Esta novela de Julio C. Da Rosa, cuya primera edición es de 1961, remite a la tendencia narrativa fundamental de su autor. Ubicada en un medio rural indeterminado, luego en un suburbio y durante tres fatídicos días en Montevideo, su protagonista, Juan Carmona, reúne las cualidades de ingenua bondad y de "meta definida" -siguiendo a A.S. Visca- que caracteriza a tantos personajes del escritor treintaytresino. Tan seguro de su vocación profunda como los redondamente delineados Ansín o "Solito" Pérez, de relatos anteriores, la bíblica sencillez de la vida de Juan, volcada al auxilio ajeno, se reparte en episodios continuamente transgresores de la progresión cronológica. Especialmente eficaz en el trato de la relación de Carmona con sus hijos -uno de sangre y otro recogido- el narrador acierta también en la gestación de la camaradería del personaje central con su doble ciudadano, el Dr. Céspedes. Monta una verosímil anécdota, con alegrías abofeteadas por la desgracia pero donde a pesar de todo "bien merece la vida ser vivida". Los desencuentros y la soledad no resultan tan viscerales como en Morosoli. Mal ocultan las deudas formales y narrativas de esta esencialmente optimista novela de Da Rosa con la obra del minuano.

L. M.

JUAN PALMIERI. Escrita entre setiembre y diciembre de 1971, la acción transcurre en Montevideo en el lapso que va desde 1967 a 1971, época en la que la guerrilla urbana desplegó una intensa actividad en nuestra ciudad. Ganadora del Premio Casa de Américas en 1972 en la categoría teatro, fue publicada en ese mismo año por la institución cubana. En 1986 apareció la edición uruguaya de Librosur. La acción teatral se focaliza en un tupamaro de nombre Juan (Antonio para la organización), quien nunca aparece en escena, hijo de padres divorciados, que participa en el copamiento de Pando y termina muerto en las cercanías de Toledo. A partir del descubrimiento de la condición de Juan,

la madre recorre un dificultoso camino que la llevará a la transformación interior, a mirar (y ver) la realidad social del país con una óptica distinta, cada vez más próxima a la de su hijo. Los pasos dados por Juan, dolorosamente reconstruidos por la madre, mostrarán el resquebrajamiento de un mundo convencionalmente aceptado como bueno y en él es que se produce la muerte del "Che", el nacimiento del tupamaro Antonio, la tragedia del enfrentamiento en las calles y el desgarramiento de una madre que busca acercarse a su hijo después de muerto. La obra nunca se representó en Montevideo, aunque se hizo una lectura en el Teatro Circular en 1985, después del advenimiento del gobierno democrático.

M. A. C.

JULIAN GIMENEZ (Drama gauchesco). Es necesario ubicar esta obra de Abdón Arózteguy (1853-1926) en el contexto de los dramas gauchescos en boga a fines del siglo XIX, que tuvieron adversarios por su escasa calidad estética y su primitivismo pero merecieron una estruendosa acogida por parte del público de ambas márgenes del Plata, identificado con las peripecias del héroe (siempre un gaucho, un criollo), configurando de este modo un primer exponente de un teatro nacional o rioplatense. "Juan Moreira", folletín del argentino Eduardo Gutiérrez que fuera representado en Montevideo como pantomima primero y con diálogos improvisados después (el texto que subsistió fue resultado de los ajustes sucesivos de que fuera objeto) por la compañía Podestá-Scotti, dio nacimiento al género y varios autores argentinos y uruguayos lo cultivaron. Entre estos últimos hay que mencionar a Elías Regules, con su "El Entenao", "Los guachitos" y la dramatización de "Martín Fierro", pero importa reseñar particularmente la obra de Arózteguy, como también "Juan Soldao" de Orosmán Moratorio y "¡Cobarde!" de Víctor Pérez Petit. En épocas de la Provincia Cisplatina, Julián Giménez es un paradigma del gaucho patriótico y valiente, enamorado de Carolina, cuyo padre ha comprometido en casamiento al coronel Maneco, jefe portugués. En ocasión del desembarco de los Treinta y Tres, el gauchaje toma fervorosamente partido por la causa libertaria, como también apoya los amores de Julián y Carolina, que culminan en fuga y

casamiento con un cura italiano. Pero, disponiéndose al combate, irrumpen los enemigos y Maneco dispara contra Julián (quien muere vivando a la patria), Carolina se suicida y un amigo del héroe mata al portugués. La obra se estrenó en Rosario en 1891 y tuvo más de mil representaciones en provincias y capital argentinas y en Uruguay. La acción de "Juan Soldao" se ubica "en Batuecas, en tiempos de... un Coronel" (Latorre). Un periodista opositor (que encarna la fe en el poder de la libertad de prensa) recorre la campaña munido de un salvoconducto para conocer la realidad del interior del país y traba contacto con Juan Soldao. Este no es el gaucho matrero sino el hombre cívico, pacífico y legalista que quiere hacer respetar la Ley y la Justicia y se opone a las arbitrariedades de toda índole que comete el Comisario, quien por lo demás ronda a su esposa Juana. Se suceden episodios diversos (carrera de caballos, elecciones fraudulentas, leva masiva del paisanaje) hasta que Juan, enterado del rapto de su mujer, sale en su busca, es apresado, logra liberarse y finalmente muere a manos de sus enemigos, no sin antes disparar un balazo mortal al Comisario. Su cadáver sin cabeza es hallado por los suyos y Juana se hunde en un estado demencial. La obra se estrenó en Tucumán en 1893. Tanto en "Juan Soldao" como en "Julián Jiménez" los personajes son esquemáticos, de signo plenamente negativo o positivo. Hay escenas de gran impacto visual que suscitan fácilmente la emotividad del espectador (el degüello de Juan Soldao y posterior hallazgo de su cadáver por los suyos, y en "Julián Giménez" la escena del desembarco de los Treinta y Tres Orientales reproduciendo la pintura de Blanes). En ambas obras hay un héroe que es criollo (gaucho y paisano), que ama a una mujer codiciada por quien encarna una autoridad espuria, y que lucha por el país (por la liberación del yugo portugués J. Giménez; por el respeto a los derechos cívicos en épocas dictatoriales J. Soldao). En ambas obras hay un desenlace sangriento en donde mueren el héroe y su oponente y se aniquila el personaje femenino (suicidio-locura). También en ambas hay un personaje cocoliche que oficia de distensión cómica (el cura italiano en la una, un pulpero genovés en la otra), si bien en "Julián Giménez" hay la coexistencia del español castizo, el español hablado por gauchos, el francés, el vasco, el italiano, multiplicidad de lenguajes al parecer muy del gusto de la época, lo que habrá de permanecer en el personaje cocoliche del sainete

rioplatense. La obra de Pérez Petit, estrenada en 1894, presenta similitudes y diferencias con las precedentes. Pedro recibió de su padre Anastasio el código ético del gaucho (no faltar a la palabra empeñada ni dejarse insultar por nadie) pero ambos valores entran en conflicto durante la acción dramática. Enamorado de Natividad y correspondido por ella, le da su palabra de que nunca matará a su padre, Gil Grajales, quien se opone a esos amores y quiere casarla con el lombardo Rampli, gringo enriquecido. En ocasión de un baile se suscita el enfrentamiento entre Pedro y el padre de Natividad, quien lo destrata en presencia de todos y, en conflicto interior pero atento a su promesa, el héroe opta por no responder a la afrenta y marcharse. Sintiéndose deshonrado por la cobardía de su hijo, Anastasio mata a Grajales y reniega de Pedro, como también le rehúyen sus antiguos amigos. Enterado por Natividad de que cierta noche el comisario tenderá una celada a su padre, prófugo de la Justicia, Pedro acude al lugar y lo defiende contra toda la partida, muriendo en brazos de Anastasio luego de haber lavado con creces su honor. La pieza cuenta con cantables, payadas de contrapunto y baile (al igual que en "Julián Giménez"), su héroe es un gaucho, hay una mujer en disputa y el desenlace es sangriento, pero este drama gauchesco presenta diferencias con los antes reseñados: el conflicto se da a nivel fundamentalmente interior y la acción dramática es más concisa; los personajes son de más rica psicología, menos esquemáticos; no hay enfrentamiento con una autoridad espuria ni aspiraciones libertarias, mientras que los oponentes al héroe son el padre de su enamorada y un gringo que empieza a perfilarse en la escena rioplatense como enemigo. Todo esto permite proponer a "¡Cobarde!" como una pieza de transición desde el drama gauchesco hacia el futuro sainete de ambientación rural, fundamentalmente en lo que concierne al gringo como oponente del héroe.

G. Mz.

JUNTACADAVERES. Novela de Juan Carlos Onetti, publicada en 1965; fue finalista en el premio Rómulo Gallegos, ganado por Vargas Llosa con la **Casa verde**. El título de la novela es en realidad el apodo del

protagonista, Larsen y recaba su origen de una demostrada capacidad para conseguir que "gordas cincuentonas y viejas huesosas" trabajen para él. A diferencia de **El astillero**, **Juntacadáveres** es una historia con peripecia, Larsen, personaje que viene de otras novelas de Onetti, ahora abre y regentea un prostíbulo en Santa María, pero la fructuosa empresa es sólo un pretexto para enfrentar al farmacéutico y concejal Barthé con el histriónico cura Bergner. Como consecuencia de la despiadada pugna, el único derrotado es Larsen. Pero esa historia, primariamente sórdida, se entrelaza con otra: la de Jorge Malabia, extrañamente atraído por Julita, la viuda de su hermano, que cada día inventa una puesta en escena distinta para su obsesión cardinal. La relación, entre tierna y monstruosa, que mantienen el lúcido adolescente y la cuñada loca, se convierte en el centro narrativo de la novela. En algún sentido, **Juntacadáveres** es una nueva apertura, y tal vez el comienzo de un buen talante creador. Sin abandonar los temas y los ambientes que lo obseden, sin reconciliarse con el absurdo llamado destino, sin exiliarse de sus viejos pánicos, Onetti parece haber trazado dos rayas sobrias y conclusivas debajo de la suma de sus consternaciones, para abrir de inmediato una cuenta nueva, una revisada disposición del ánimo, una recuperada tensión vital. Por algo vuelven al diálogo los temas políticos, las nomenclaturas sociales, que no aparecían desde las novelas de la primera época.

M. B.

L

LA CABELLERA OSCURA. Libro de poemas de Clara Silva publicado en Buenos Aires en 1945. Se asistió entonces a un fenómeno inusitado en estas latitudes, la aparición de un poeta mayor que no se permitió el demasiado frecuente pecado del libro adolescente. Guillermo de Torre, que lo prologara, señaló: "Que la poesía de Clara Silva esté vestida y recamada, que su oriundez feminea más que en el fondo se manifieste en el gesto; que su poesía sume por veces actitudes de danzarina y cuide la belleza de sus actitudes y la armonía de sus líneas; que en ocasiones parezca suntuosa hasta el barroquismo y barroca hasta lo decadente, no puede constituir demérito sino virtud". La fuerza apasionada de las imágenes, en desgarrador y constante movimiento, logra inscribir inmediatamente a Clara Silva entre las figuras de primera línea en la lírica rioplatense. "La versificación, libre en todo el poemario, presenta, sin embargo, una severidad sostenida, evidenciando haber sido sometida al mismo rigor general que impera bajo el afán de justeza, de limpidez, de adecuaciones exactas", dijo Francisco Espínola el 8 de octubre de 1945, presentando el libro en el Paraninfo de la Universidad del Uruguay. Anteriormente, había expresado: "En **La cabellera oscura** no hay una palabra que no nos llegue de la historia de un ser: no hay un tema que no signifique una experiencia". Sus muchos y fervorosos lectores, entre los

que se cuentan algunos representantes de las generaciones literarias jóvenes de nuestro país, tuvieron oportunidad de reencontrarse con ocho de los veintiseis poemas de **La cabellera oscura** en la **Antología** de la obra de Clara Silva publicada en 1966. Y de sorprenderse ante las nuevas versiones. El lúcido rigor con que trabaja siempre la obligó a la revisión de los admirados textos desde la perspectiva de más de veinte años de oficio poético.

E. F.

LA CARRETA, novela de Enrique Amorim, se publicó por primera vez en 1932 y su más lejano antecedente se remonta al cuento "Las quitanderas", que formó parte del volumen titulado, de manera autoafirmativa, con el nombre del autor (**Amorim**, Montevideo, 1923). Enlazando este cuento con otros que el autor fue publicando durante los años veinte en **La Nación** de Buenos Aires, se integró **La Carreta**, cuyo carácter de novela fue cuestionado, por ejemplo, por Alicia Ortiz, ya que no tendría "un conflicto individual o colectivo como tema central desarrollado", error que por repetido corresponde refutar. La "quitandera" es, en el portugués de Brasil, la vendedora de un puesto de viandas y meriendas, como frutas, pasteles y fritangas, en las fiestas o reuniones campestres. En este sentido el vocablo atravesó la frontera con Uruguay y fue en los departamentos del Norte que lo oyó Enrique Amorim a comienzos del presente siglo. En el cuento de 1923, que se trasladó íntegro a la novela y constituye en ella el capítulo noveno, comenzó la transformación artística e imaginativa. Las quitanderas, vendedoras de pasteles y meriendas, ya se han convertido en prostitutas clandestinas y ambulantes, a veces toleradas, siempre echadas, que se trasladan de un punto a otro del Norte en un "carretón techado con chapas de cinc", para satisfacer una necesidad más apremiante y urgente que la simple comida. El cuentocapítulo contiene ya el tema central de la novela, es decir, la soledad afectiva de los escasos y dispersos habitantes de la campaña oriental, en sus pagos más alejados y en su versión más primitiva, como es el aislamiento sexual, hambre retardada y tosca que recorre con distintas variantes la obra de Amorim. Un objeto físico, el carretón o carreta, coloca el subtema del viaje, que congrega soledades y persona-

jes, lugares y caminos, anécdotas e incidentes, pequeños núcleos que se arman y deshacen en el itinerario simbólico del paisaje geográfico y social de los campos uruguayos sobre la frontera con Brasil en las dos primeras décadas del presente siglo. El viaje sombrío de la carreta, con frecuencia más fantástico que realista, se inicia en el rancherío de Tacuaras, cuando pasan los carros de un humilde circo frente a la choza de Matacabayo, forzudo campesino reducido a los trabajos guasca por los años y la enfermedad. Matacabayo se une al circo, que agoniza en el poblado cercano en tanto que prospera la actividad alrededor de la carpa grande: la quitanda de dulces y empanadas, caña y baile, juego y prostitución clandestina. Presentación de Chaves, tropero e impotente. El director del circo y el comisario organizan una burla contra las mujeres. Echadas del rancherío, emprende su marcha la carreta, hacia el Norte. Matacabayo encabeza el grupo de cuatro mujeres y una gurisa de quince años, Petronila, acompañadas por Chiquiño, el hijo adolescente de Matacabayo. Se instalan en pasos y poblados de mala muerte, cambia la integración del grupo fantasmagórico, la acción se traslada al rancho de un indio brujo (cap. VI, Chiquiño y Leopoldina contemplan horrorizados al curandero que fornica con el cadáver de su mujer; Chiquiño huye), o a una estancia por donde pasa la carreta (cap. VII, la china Tomasa y el peón Maneco se revuelcan en un catre del rancho de las sirvientas durante una siesta de verano, la Tomasa excitada al ver al joven patrón). La novela sigue a un personaje desprendido del grupo de la carreta, para marcar que el tiempo transcurre. Así, en el cap. X Chiquiño se venga del amante de su mujer (mantuvo hambrienta una piara de cerdos y a ellos arroja el cadáver de Alfaro) y en el XIII regresa de la cárcel, "canoso y flaco", para ser asesinado por los dos cuarteadores a quienes desplazó en el Paso de Itapebí y soñar en su agonía que desentierra los huesos de su mujer. Más tarde, la carreta alucinante traslada a una única mujer, la novia del caudillo, en una caravana de carros en la que reaparece Matacabayo como capataz; son tiempos de revolución, han matado al caudillo (¿un minúsculo y alusivo Masoller?) y una bala termina con Matacabayo, trabado su cuerpo entre dos espinillos. En el último capítulo reaparece el tropero Chaves, para asistir a la muerte de la carreta, sin ruedas ya, hundida en la tierra de Paso Hondo, convertida en mísera pulpería por el Turco Abraham José. Al

publicar Enrique Amorim **La carreta** a los treinta y dos años, ya estaba plenamente capacitado para emprender dos creaciones mayores: **El paisano Aguilar** (1934) y **El caballo y su sombra** (1941), que completaron la primera etapa de su obra. Consúltese la cuarta edición de **La carreta** (Buenos Aires, Librerías Anaconda, 1937) por su valioso apéndice. Contiene sendas disquisiciones filológicas, acerca del término quitandera, de Martiniano Leguizamón y Daniel Granada, y juicios de Roberto J. Payró y Fernán Silva Valdés. Cuatro páginas del propio Enrique Amorim relatan las prolongadas aventuras de sus quitanderas y el inventado prostíbulo itinerante de la carreta, que fue pintado por Pedro Figari y plagiado por el escritor francés Adolphe de Faigairolle, lo que constituyó un sonado caso literario en la época.

R. Cot.

LA CASA DE LA PIEDRA NEGRA. Ultimo libro de Jorge Arbeleche, aparecido en 1983; es innovador con respecto a sus cinco libros precedentes, en aspectos tales como la primacía del ritmo sobre la imagen y la creación del poema en prosa, que el autor emprende en la segunda parte. Aquel "contacto con el universo, donde el espíritu se busca para definirse en instantes", que Bordoli advertía en su primer libro, **Sangre de la luz**, el culto y la expresión de lo instantáneo como forma de la eternidad, aparece ahora consagrado con una radicalidad más honda, en una veta más trascendidamente trágica; y estructurado en tres partes, cada uno de cuyos títulos son otros tantos y progresivos intentos de acotar la existencia, esencializándola. "Sucesos", en su neta referencia de temporalidad, va pautando los momentos del desamor; las imágenes son símbolos de esa tragedia cotidiana de la destrucción, expresión de insuficiencia y búsqueda ontológica. "Espacios", posee un referente de precisión, ámbito, permanencia. Sin embargo, la constatación trágica allí también asoma en la recurrencia a símbolos que patentizan la ambigüedad del ser y la aparencialidad de todo: máscaras, puerta equivocada, lugar del olvido, espacio del odio, etc. Los dos últimos "espacios", al cabo de una desesperada búsqueda de consistencia y asidero, en medio de la dilución de los instantes y recuerdos, desembo-

can en el amor como fundamento, plenitud, "duración infinita del instante", multiplicidad del nosotros, y unidad en el ser. El título homónimo de la tercera parte, "La casa de la piedra negra", procede del apellido vasco del autor, lo que abre una nueva perspectiva en su obra poética. Metaforiza la propia identidad, con sus connotaciones de morada y fundamento; confirma su vocación nominativa, camino a la esencia de las cosas. Y de allí, el poder proyectarse al mundo y consumar el amor: "Y uno ha sido cada vez más el otro a medida que se sumaban las piedras a las piedras", como se dice anticipadamente en la segunda sección ("El espacio de los amantes"). No obstante, esta afirmación en la identidad, este aferramiento a la piedra permanece -a nuestro ver- como un intento en vilo, amenazado de tragedia, porque allí, según lo expresa en el primer poema de la serie: "percibo la oscura dimensión del tiempo". Y el amor, es "por diente y uña y garra defendido" (poema V); y vivir un día "es heroico". Por último, el cuerpo como única metáfora, ofrece un asidero ambiguo, de pulso agónico y tenaz zozobra, que confirma la respiración jadeante de los versos que cierran esta tercera parte: "... y me hundo/ en la búsqueda/ y emerjo".

J. F. C.

LA CRITICA. Revista sociocultural. 8 números aparecidos durante 1985, 1986, hasta mayo-junio de 1987. Director y Redactor Responsable: Roberto Genta Dorado. Llevada adelante fundamentalmente por gente que se identifica como perteneciente a la "generación de la resistencia", la revista plantea una propuesta no vanguardista -aclara el primer editorial-, "independiente" (en más de una oportunidad se cita a Angel Rama y Carlos Quijano), "que abarque a la vez el ensayo, el periodismo, el reportaje, la creación artística en todas sus posibles manifestaciones". Hasta el Nº 5 la voluntad de "sacar el cenáculo a la calle" hace que cada número se componga de numerosos artículos cortos sobre temas múltiples, con extensas entrevistas (a personalidades de la cultura latinoamericana y también variados reportajes sobre todo tipo de temas) en un claro intento de difundir, muchas veces en desmedro de la profundidad. Hay artículos sobre política internacional, educación, ciencia ficción, "la cultura en el interior", teatro, plástica, fotografía,

historia, lenguaje, también información netamente periodística por lo circunstancial y pasajera. Es muy interesante el rescate de poetas nacionales realizado por W. Benavides en una serie de artículos sobre Casaravilla Lemos, Picatto, Saúl Pérez Gadea, Beltrán Martínez, con el propósito de incitar a leer poesía. También es valioso el intento de acercar literaturas que nos son prácticamente desconocidas como la cubana y la búlgara. A partir del Nº 6 la revista pasa a llamarse **Nueva Crítica** y a pesar de persistir en el propósito de lograr un público masivo cambia de táctica, hay artículos de mayor peso y alcance (en lo nacional los de P. Rocca sobre Real de Azúa y F. Hernández, en un ámbito latinoamericano, los de Roa Bastos sobre "Escritura y liberación" y de E. Cardenal sobre "Democratización y cultura") y más espacio otorgado a la creación, fundamentalmente de poesía. Hay textos narrativos de Juan José Arteaga, Tabaré Souto, un buen cuento del cubano Abel Prieto; poemas de Marosa di Giorgio, E. Estrázulas, L. Muniz, Orfila Bardesio, W. Benavides, Saúl Ibargoyen, Matilde Bianchi, J. Medina Vidal, el chileno Raúl Zurita, y muchos otros. Entre sus colaboradores se encuentran G. Mántaras, M. Martínez Carril, J. Arbeleche, H. Gatto, L. Domínguez, R. Duffour, A. Messa, S. Sabaj, M. Percovich, Ma. Angélica Petit, M. Millán Sequeira, M. Y. Teixeira.

C. B.

LA CRUZ DE LOS CAMINOS. Justino Zavala Muniz refleja la miseria del trabajador rural (subyace la idea artiguista de "tierra para quien la trabaja") y trata el tema del artista que soslaya el objeto que debería atender prioritariamente. Telémaco (nombre significante, al igual que el de su mujer) es un símbolo, y en su obsesivo laconismo (su fe en hallar una tierra libre que ha de hacer suya para laborarla) va creciendo como arquetipo de aspiraciones colectivas. Es un peón que cuida con amor árboles y tierras ajenos pero, al arruinarse el patrón por desatender sus consejos (arar, sembrar), se lo echa cuando vence el plazo de la hipoteca. Años después arrienda un terreno junto con Jesusa, su esposa, pero una sequía lo arrasa y deben abandonarlo por no poder pagar el año de renta. Sólo su mujer lo sigue fielmente en el final, habiéndolo abandonado tres Paisanos y un Cantor. La obra culmina con la muerte de Telémaco

pidiendo a Jesusa ser enterrado en una altura, en la cruz de los caminos -su martirio-, y con el grito de ella pidiendo ayuda para subirlo allí, es decir, elevarlo a nivel de símbolo o bandera que unifique a todos los como ellos. Se perfila la estatura heroica de Telémaco en esta respuesta de Jesusa: "CANTOR: (...) No hiciste nada heroico como un caudillo, ni dolorido como un matrero. ¿Qué canto se va a hacer con tu vida? JESUSA: (...) Porque su vida no ha sido con una lanza en la mano, no has sabido ver la valentía de sus hechos. ¿Qué sabés vos de su dolor, si te pasás mirando pa atrás y recordando historias que nunca viste? Ya encontraremos uno que hará nuestro canto... uno que ha de querer a los que ve luchar y sufrir. El tendrá una música nueva que no está en tu guitarra gastada..." La obra pasa a ser un alegato en pro de un arte verista -no evasivo hacia un pasado irrecuperable o exaltatorio de hazañas inexistentes- que muestre el dolor de los desposeídos y refleje la realidad para eventualmente incidir en su transformación: "Cuando el sueño de uno llegue a ser el de todos, comienza a cumplirse el gran destino de un pueblo" (Prólogo). Muchos dramaturgos se habían ocupado de la problemática rural, pero esta pieza inaugura un nuevo lenguaje para su tratamiento y pone énfasis en el enfoque de proyección simbólica, que prevalece por sobre la casi inexistente acción dramática. La obra se estrenó en Montevideo en 1933.

G. Mz.

LA CRUZ DEL SUR. Con frecuencia irregular, salieron 34 números entre mayo de 1924 y diciembre de 1931. Inauguralmente subtitulada "revista quincenal de arte e ideas", a partir del Nº 22 (enero 1929) se autodefine, más convencionalmente, como "revista de arte y letras". Alberto Lasplaces, director, "padre", más adelante "fundador" es, gracias a su entusiasmo e impulso, el "motor" del que depende en sus primeros años la revista; a tal punto que cuando en 1924 se enferma, se corta su periodicidad quincenal (en el Nº 6-julio 1924), para resurgir recién más de un año después (Nº 7 - oct. 1925). La situación es distinta en 1926; cuando Lasplaces vuelve a alejarse, esta vez para viajar a Europa, la revista seguirá saliendo dirigida (Nº 13-agosto 1926 al Nº 30-nov.dic. 1930) por los hermanos Alvaro y Gervasio Guillot Muñoz, que

10 años más jóvenes, encargados desde diciembre de 1925 de la "Section Française" de la revista, le imprimen un tono más áspero y provocador y un perfil más cosmopolita. Siete años es mucho tiempo para una revista que quiso ser y fue vehículo de un espíritu inquieto y renovador: algunos matices significativos permiten trazar un perfil de su historia. Los 6 primeros números forman un todo coherente, caracterizado fundamentalmente por su tono directo, fuerte, que se mantendrá en los números siguientes, pero en ellos convivirá con otras formas. Esta primera revista de solo 12 páginas, sin índice, es atractiva, ágil, audaz. Mucho más inclinada a la creación, el reportaje, la crónica personal, la semblanza, el recuerdo que al ensayo. Todo ello deriva en una virtud inestimable, sobre todo si la comparamos a tantas revistas anteriores y posteriores: no cae nunca en la retórica. Hasta el Nº 18 figurará escuetamente en la primera página, el lema: "Nuestro Programa es Nuestra Obra". En esta primera etapa la revista cumple cabalmente con ese ideal de síntesis y de ausencia de énfasis con que más de una vez desde sus mismas páginas se caracteriza a la vanguardia. Otra de las puntas de esa postura vanguardista es la reivindicación -corriente en nuestra época, pero singular y revulsiva en ese momento- de la publicación de originales , criterio que se mantendrá hasta el último número. Una página suelta, intercalada en el Suplemento de diciembre de 1925 dice orgullosamente que **La Cruz del Sur** "es la única revista que se edita en el Uruguay que publica colaboraciones inéditas, que es escrita por uruguayos y dibujada por uruguayos. Nada de recortes, de platos recalentados ni materiales de segunda mano...". La última página del Nº 6 trae una lista de 30 autores que han contribuido con material de primera mano para la revista, entre ellos figuran: Fernán Silva Valdés, E. Frugoni, Juan Mario Magallanes, Humberto Zarrilli, Carlos Sabat Ercasty, Pedro Figari, Mario E. Crespi, Manuel de Castro, Justino Zavala Muniz, Enrique Casaravilla Lemos, Juana de Ibarbourou, Ildefonso Pereda Valdés, José Pedro Bellán, Julio J. Casal, Emilio Oribe, Delmira Agustini. Los números siguientes permiten engrosar la lista con otros nombres de particular importancia en la historia de nuestra literatura: en el Nº 12 (mayo 1926) Felisberto Hernández publica el fragmento "Genealogía", luego recogido en el **Libro sin tapas** (1926); Luis Giordano, a quien la editorial **La Cruz del Sur** publicara toda su obra narrativa, el texto "Arrabal montevideano" en el

Nº 13 (agosto 1926). También es posible encontrar un adelanto de **Raza ciega**, "Cosas de la vida" (Nº 14-oct. 1926) y "El Velorio del peludo" (Nº 27-ene-feb. 1930), fragmento del por muchos años inédito **Don Juan el Zorro**. La presencia de los nombres de Luis Giordano, Alfredo Mario Ferreiro y Francisco Espínola, con creaciones y artículos dedicados, es recurrente en la etapa en que la revista está dirigida por los hermanos Guillot. Como no podía ser de otra manera, el vanguardismo que alienta a la revista fructifica en una pluralidad de líneas, siendo predominante la actitud de exaltación de la modernidad, el descubrimiento de la ciudad, su ritmo, la densidad de vida que en ella late: tema reiterado en varios números y monopólico en el inaugural. En contrapunto aparecen, concentradas en el Nº 3, pero desperdigadas también en los restantes números, creaciones de temática y ambientación nativa o criolla. En más de una oportunidad se reflexiona sobre los alcances, el sentido, la plasticidad, la actualidad, la fuerza identificatoria de ambas líneas. En el Nº 14 (oct. 1926) Gervasio Guillot Muñoz en nota editorial da cuenta de la puja existente entre los que llama "defensores de la conciencia americana" y los del arte del siglo XX. Sin pretender resolver el conflicto, negando la eficacia de las fórmulas fáciles, G. Guillot afirma que "los primeros quieren la diferenciación de América; los segundos buscan la diferenciación del siglo XX. Diferenciación de los continentes y diferenciación de las épocas, ahí está el apartamiento de las dos tendencias..." El vitalismo es otro de los componentes de este vanguardismo. En el Nº 3, bajo el título de "Uruguay Olímpico" la revista se adhiere "al júbilo provocado por el triunfo de nuestro "team" de "football" en las Olimpíadas mundiales de París". En la misma nota sin firma, el articulista, luego de despreciar la oposición entre "las actividades de orden intelectual y las de orden físico", exalta las virtudes del "sport" y termina aludiendo a los festejos provocados por el triunfo: "¿Por qué no ha de ser Arte eso, ese estremecimiento potente y formidable de la masa delirante que deja brotar en sonoras exclamaciones toda la intensidad de su emoción incontenible?". Infaltable, el tono de desafío, es una de las constantes de sus distintas etapas: a vía de ejemplo se pueden citar el artículo ácido y humorístico que en el Nº 5 se titula "Un gran descubrimiento arqueológico", "El Ateneo de Montevideo o la tumba de Tutankhamon" o el ya aludido editorial de G. Guillot Muñoz del Nº 14 en el que declara que La

Cruz del Sur "permanece libre de rutinas de entre rejas y al margen de los mandamientos de la enseñanza oficial", y que empieza "Nada de Academias, nada que ver con la Universidad". El Suplemento de diciembre de 1925, dedicado en su totalidad a juntar perspectivas en pro del arte nacional, agrega un matiz distinto en tanto por primera vez se editorializa. En alguna medida la revista pierde en frescura lo que gana en capacidad explicativa y no puede evitar el caer en una retórica de la que se había mostrado virgen hasta el momento. Los números 28, 30, 31 están dedicados a homenajear las figuras de Julio Herrera y Reissig, Julio Supervielle y Carlos Reyles, respectivamente, confirmando en los trabajos monográficos su calidad y rigor característicos desde sus comienzos y una línea de preferencias literarias inclinada hacia lo selecto, marginal o desplazado, sin duda elitista, a pesar de los declarados fervores deportivos. Sería dar una información muy mutilada de la revista no hacer referencia siquiera a la importancia que tienen las artes plásticas en la misma. No solo porque contiene abundantes ilustraciones (de Pedro Figari, Federico Lanau, Eduardo F. Pastor, Bernabé Michelena, Carmelo Arzadum, Melchor Mendez Magariños, Cúneo, Barradas, Norah Borges, Castellanos Balparda, entre muchos otros) sino porque toda ella desde su diagramación, sus artículos, hace explícita una concepción del movimiento cultural para la que las artes plásticas y la literatura son dos aspectos de un proceso unitario. Asumieron cargos de responsabilidad: Mario E. Crespi y H. Fernández González (Secretario de Redacción y Dibujante hasta el Nº 6), reemplazados a partir del Nº7 por Juan Mario Magallanes y Federico Lanau (Director artístico). A partir del Nº 13, en que se abre el período de los hermanos Guillot Muñoz, figuran con las mismas funciones Juan Carlos Welker y Melchor Mendez Magariños. En el Nº 16 se democratiza la dirección (al menos nominalmente). Simplemente aparecen en la primera página los nombres de A. Lasplaces, Jaime L. Morenza (administrador desde el primer número y autor de la mayor parte de los escasos artículos políticos que la revista publica), Gervasio y Alvaro Guillot Muñoz, Melchor Mendez Magariños y Julio J. Casal. Este último abandonará el grupo en el Nº 22 para editar nuevamente **Alfar**.

C. B.

LA DAMA DE ELCHE- el vocablo es el viaje de Amanda Berenguer. Editada por primera vez por la Fundación Banco Exterior de Madrid en 1987, de su calidad también informan los importantes premios alcanzados. Había resultado finalista del Premio Extraordinario de Poesía Iberoamericana organizado por el mismo Banco en 1985. En 1987 obtiene los primeros premios del Ministerio de Educación y Cultura del Uruguay y del Municipio de Montevideo. Como broche en la cadena de estos reconocimientos, conquista el Bartolomé Hidalgo en Poesía del período 1988-89. Punto capital en el desarrollo poético de Berenguer, **La dama de Elche** estructura y reestructura mundos de luminosa pasión, de persistentes recuerdos tras el aparente ojo del viajero, de la visitante entrañable del mundo. Sin pretender un recuento taxonómico, se observan predominios de alta ternura. El ojo exterior se funde con el sentimiento de la lluvia en "jardín en casa" y "día de lluvia", recompone paisajes de las visitas a Cumas, más allá del golfo de Nápoles, en "entrada a la palabra" y "segundo encuentro", se deja reflejar en el aljibe de Migues minuano y se adhiere desnudo, tecnificado al "pretil de la noche" neoyorquino, reconoce al natal "río ancho como mar", la punta Colorada, Elche, los mil caminos del mundo el Gran Cañón del Colorado... Asciende y desciende. Los vuelos se tornan naufragios en "descenso" y regresan una de las emociones más antiguas: el placer de imitar a los pájaros ("concesión del vuelo"). Hay una irrefrenable sed de miradas que se transmutan en imágenes poéticas, en luces de adentro. En 52 Street y la Séptima "viajamos en el viento electrónico/de la boca de incendios/sentimos al asesino y los dientes como revólveres..." Todas las perspectivas se espesan en procesos interiores, beben de las frescas aguas del sueño. Porque la naturaleza no redime sus colores, sus maravillas geológicas, vegetales y animales hasta que no la alquimiza la palabra, hasta que el poema no la arrulla con sus angustias y sus bríos. De ahí que el vocablo sea el viaje. De ahí la lluvia "como un encaje de rocío antiguo/una puntilla perla pulsando sus hilos de agua". Pero no sólo la mirada exterior se impregna de fantasía. También el recuerdo enamorado y el minúsculo sueño buscan la forma que les permita perpetuarse, situarse en el poema. Sin descanso, el tono autobiográfico siembra la obra. Desde el augural poema abierto con un epígrafe de Dante: "nel mezzo del cammin di nostra vita" hasta el contiguo titulado

con una frase de Lautréamont "avec des gémissements graves du Montevidéen", Berenguer se define, se busca, se origina en las presencias del padre, del hermano, de la pareja, de su hijo. "soy Amanda-montevideana-/hija de Amanda la de ojos de vaca/diosa contemporánea/ corazón de mirlos con relámpagos". La interioridad puede deshojarse en amores a otras biografías, a otras presencias muy vivas encendidas por lecturas tempranas. Bolívar, el Capitán Nemo, Leonardo da Vinci, Artigas alimentan a "Enamorada". El ojo interior se aquilata en las pesadillas de nuestra historia cotidana, en el horror insoslayable donde "no vienen los peces del recuerdo/ni les alcanza la justicia su taza de leche". Los desaparecidos NN, el "bosque oscilante de cadáveres sumergidos" no escapan a la sensibilidad atenta de la poeta, quien recrea también el mundo en su dimensión social, en sus oscuridades y sus agujeros. De afuera y de adentro, de carne poliédrica se forman estos poemas sin grandilocuencia pero con abundantes visitas a la cultura greco-latina y cristiana, delicados y firmes. Por supuesto, la palabra sustenta el viaje y entorpece la indiferencia. Un sinnúmero de recursos logra la eficacia general. La poeta efectúa una inhabitual incursión a la acentuación rítmica en la vocal "u": "y doblé la curva sinuosa de la angustia", "diluida pulpa de uva"; juega con rimas internas de precioso color: "vio de nuevo la luna real de diciembre boreal", "La garza miró su ala"; utiliza asonancias y libertades poéticas, metáforas ajustadas, símiles de nexos atípicos ("mi nariz recién nacida/se asemejaba al pico de los mirlos") y doble o triple comparante ("soy Amanda mujer de José Pedro/seguro como un cedro encrestado/poderoso/como la montaña/ necesario y distante como el río/que nos da de beber") aliteraciones sobre todo vocálicas ("el viento empuja las dunas"). En fin, la técnica se pone al servicio de la belleza. Más allá de las virtudes intrínsecas, **La dama de Elche** resulta el necesario redondeo de un ciclo vital, de tantos años dedicados por Berenguer a la orfebrería poética. Palabra joven, vocablo sobre los vocablos y el misterio de lo inmediato, todavía abre perspectivas para una ulterior profundización en sus hallazgos.

L. M.

LA DEMOCRACIA. Semanario de tono y preocupación innegablemente políticos, aparecido en el mes de julio de 1981, salió regularmente hasta agosto de 1990. Como otros surgidos en aquel tiempo, dedicó también un buen espacio a las informaciones y al análisis de temas culturales, el que en años recientes se fue retaceando. En lo relacionado en forma estricta con la literatura, su página se mantuvo atenta a la aparición de nuevos libros –mediante reseñas y notas críticas–, no de un modo exhaustivo sino a través de una selección a criterio de sus responsables. Entre otros, colaboraron con esa sección Enrique Estrázulas y Víctor Manuel Leites. Pero ha sido Rosario Peyrou quien ha sabido darle una continuidad de enfoque y de criterios a través de los años, y a quien se deben en ese marco los artículos más abarcadores y comprensivos acerca de diversos aspectos del proceso literario nacional y latinoamericano.

A. Mi.

LA DESEMBOCADURA (1958) Novela de Enrique Amorim. Posterior a **La Hojarasca** (1955), anterior en una década a la aparición de **Cien años de soledad, La Desembocadura** revela significativos paralelismos con ambas obras de García Márquez. La obra de Amorim, vasta y plural, recorre diversas líneas creativas, una de ellas, de la que tal vez esta novela es la mejor expresión, transita por lo que ha sido denominado como "realismo mágico", caracterizado, entre otros elementos, por el rescate de las tradiciones orales, de las raíces míticas de lo colectivo, redescubiertas en el claroscuro onírico y fantástico que proyectó el surrealismo sobre las realidades latinoamericanas. Antes que **Cien años de soledad, La Desembocadura** narra la historia de una familia, despliega un árbol genealógico que será compendio, cifra, símbolo del mundo y de la historia El Génesis y el transcurso. «El tiempo» -ha dicho R. Cotelo- es «el verdadero protagonista de **La Desembocadura** (...) Apresada -apresada no es posible intuida- en apenas cien páginas se encuentra la impalpable, oscura tenacidad del tiempo» (prol. a **Los Montaraces**, Arca, 1973). La novela narra los recuerdos del bisabuelo Montes, removidos por la presencia y el contacto de su bisnieto escritor, que se acerca a la «la desembocadura», al lugar en que

el bisabuelo fuera muerto de un tiro en 1899. Como en **Pedro Páramo** (1955) los muertos hablan; se hacen tan presentes como los vivos. El bisabuelo Montes da desde la muerte, testimonio de la vida, de la suya y de los suyos. El hecho de que el que cuenta sea un «espíritu» le da la condición ambigua de ser al mismo tiempo parcial y omnisapiente. En el capítulo introductorio se establece un juego de asociaciones entre el recuerdo, el «río», la «voz» y la narración: fluyentes, sometidos al devenir un poco caprichoso, íntimo, de la memoria personal que es asiento también de la historia colectiva. El lector tendrá que aceptar que escuchará la voz del muerto, protagonista primero, testigo después, de una buena parte de la historia nacional e internacional del s. XIX y la primera mitad del siglo XX. La voz crea una geografía y un tiempo originarios, de límites legendarios, y una perspectiva «patricia», similar a la que analizara Vargas Llosa (**Historia de un deicidio**) como determinante del mundo de **La Hojarasca y Cien años de soledad**. Desde la voz del patricio, el «yo» se hace plural en la excelencia, en la representatividad. Es una historia contada con mayúsculas, en la que entran en juego «Dios» y «el Destino» y nos abarca, por lo tanto, a todos; pero en la que no falta la mirada irónica, el desdoblamiento al medir la distancia entre las pretensiones y las realidades. Desde ese tiempo primigenio, la voz en un eterno presente, comienza a desenrollar la madeja de la doble descendencia: la legítima, la de los Montes, «admiradores de la fuerza bruta» (cap. 23), germanófilos, algunos hechos «pulperos» («hojarasca» para la mirada del «patricio» que cuenta y juzga); la bastarda, la generada en Magdalena Lope, que dará frutos representativos de una concepción humanista. Serán pro-franceses en la Primera guerra (cap. 23), darán un médico, las primeras maestras feministas, antifascistas, su último representante será el bisnieto escritor que escucha el relato y dialoga al final con el bisabuelo. Ambiciosa de totalidad, la novela apunta, hace señas, deja pistas, hacia otras obras de Amorim. Para Rodríguez Monegal, **La Desembocadura** adquiere caracteres de «marco narrativo» de la obra total del salteño y «caracteres de clave»: «... en este breve e intenso libro, E. Amorim ha dejado como un inventario final de su creación y su mundo, el índice que ordena, distribuye, localiza. Con este relato se cierra su labor en las vísperas mismas de la muerte». (**Narradores de esta América,** 1964).

Dos episodios, justamente destacados por Rodríguez Monegal, pueden dar la medida de la capacidad narrativa de Amorim, de su versatilidad, de la pluralidad de sus registros, de la presencia de una mirada que en su fuerza irracional hace que esta novela sea seductoramente contemporánea. En el capítulo 8 el bisabuelo observa, -y la actitud vuelve «perversa» la acción- el juego de unos niños (algunos hijos suyos) en el que afloran agresividad y sexo. En el capítulo 21, las mujeres del pueblo de ratas Corral Abierto (puente tendido a la novela homónima de 1956), en una escena de violencia multiplicada por la suma de marginaciones (miseria, mugre, soledad) despellejan vivo a un hombre, a uno cualquiera, a uno que pasa. Como en el juego de los niños hay algo de rito pagano, de violencia sacrificial en el episodio. Desde la perspectiva del narrador, ambos fragmentos, sobre todo el último, revelan una potencia expresionista que coincide con el final esperpéntico de la novela anterior. En palabras de Jorge Ruffinelli, «**La Desembocadura** constituye, pese a sus escasas cien páginas, el resumen de la aventura humana que había sido toda su literatura» (**Crítica en Marcha**, 1979).

C.B.

LA FUGA EN EL ESPEJO. En esta obra de Francisco Espínola no existe acción dramática: dos amantes se separan y se muestra el diálogo, seguido de representación mimada, en que se recrea el amor que fue, la glorificación del instante y la imposibilidad de revivirlo. Se vivió del otro lado del espejo -en la irrealidad-, pero ahora el cuchillo cortó el espejo y se accede a lo real, que es la reinserción en el tiempo y en la soledad en términos absolutos. Como acápite figura, entre otras, la reveladora cita de Heráclito: "No se desciende dos veces al mismo río, ni se toca dos veces al mismo ser mortal". Al modo como después hará Robbe-Grillet su guión para "El año pasado en Marienbad", en un lenguaje altamente poético se recrea una y otra vez desde múltiples ángulos un pasado irrecuperable. Más propia de ser leída que representada, cargada de símbolos polisémicos, admite múltiples perspectivas de asedio. De ella emana una concepción del amor embebida de poesía y magia, y la entrega -que también es la separación subsiguiente- como

mutilación. El le pide la cabellera; ella quema su traje y sombrero azules para que no se repita para nadie la imagen de ella que él recibió; se comprometen a no pronunciar jamás las palabras "Amigo" y "Querida" con que se nombraban el uno al otro; presienten la imposibilidad de permanecer intactos en el recuerdo: "¡Yo sabía que se iría sin nada! (...) Pero llévese, se lo suplico, llévese la tarde en la bahía y la cabellera en libertad!" Ante esas palabras él asume la realidad del deterioro del tiempo y de la absurda negación que supone el aferrarse a lo que fue una vez: "¡A los dos nos despojarán! (...) ¿A quién clamar? Nadie nos oirá para esa súplica. No hay fuerza humana capaz de retener en mi alma a su cabellera (...) Ni llevándome sus dedos podríamos detener esos témpanos a la deriva (...) veremos sus espectros, sólo, flotando sobre el río". Por su originalidad, la obra suscitó grandes polémicas en oportunidad de su estreno en Montevideo el 23 de mayo de 1937.

G. Mz.

LA GACETA URUGUAYA. Publicación cultural en dos pliegos formato diario de frecuencia bimensual, logró sobrevivir ocho números entre el 5 de mayo y el 19 de agosto de 1953. Conformó un cuerpo de redacción homogéneo, atribuyendo jefaturas a cada sección, discutiendo todos los materiales "luego de cuya aprobación participa de la responsabilidad general". Esa responsabilidad es compartida por el director Jesualdo (Sosa), Ariel Badano (libros), Walter Rela (teatro), Anhelo Hernández (plástica) etc. En el editorial fundador se sintetizan dos principios (y objetivos) de la **Gaceta**: informar sobre lo que importa en la cultura (principalmente nacional); analizar el presente y el pasado, a los que se le dedican columnas especiales. Con los dos cumplen. La formación del periódico responde a "un grupo de amigos (...) unificado por algunos principios mínimos morales y estéticos que tratan de responder a las exigencias de nuestro tiempo y al progreso (...)", vinculados en su mayoría al Partido Comunista, aunque lo suficientemente plurales como para renunciar al facilismo y a la burocracia, dando cabida a intelectuales independientes. El conglomerado de preocupaciones compromete un tímido acercamiento al arte de América Latina, un decidido fervor por los Congresos de escritores, una fría (pero no muy dura) relación con el

oficialismo, una persistente condena del Maccartysmo en EEUU y en sus prolongaciones uruguayas. En última instancia intentan proponer una alternativa al proyecto cultural del semanario **Marcha**, no escamotean los ataques a Emir Rodríguez Monegal (a quien llaman "snob", "extranjerizante", etc.). Abren sus puertas a los enfrentamientos teóricos, al punto que no existe revista cultural en el Uruguay que albergue, en tan poco tiempo, tantas polémicas como en esta: Hugo E. Pedemonte con E. Rodríguez Monegal, José Pereira Rodríguez con Guillermo de Torre, Alberto Zum Felde con Roberto Bula Píriz (y una intervención de la viuda de Julio Herrera y Reissig francamente desfavorable a Bula), Anhelo Hernández con Fernando García Esteban y H. Martínez Antelo. Un prudente número de colaboradores prestigian sus páginas: Juan Cunha, Rafael Alberti, Enrique Amorim (que publica su cuento "Gaucho pobre" dedicado a Jorge L. Borges, paradojalmente uno de los más atacados en toda la colección). Casi todos en el marco de la estética realista (o la antivanguardia), por la que el periódico opta aunque con mayor flexibilidad que la **Gaceta de cultura** , de alguna manera sucedánea de esta publicación.

P. R.

LA GENERACION CRITICA. Angel Rama acabó de preparar su libro **La generación crítica** en 1971, haciendo acopio, revisión y reescritura de diversos ensayos publicados durante esa década y la anterior, sobre el tema que allí le preocupa: su propia generación. El libro es valioso, primero, porque resulta el primer y único intento de establecer el perfil histórico de tres décadas de cultura uruguaya (1939-1969), en una línea de reflexión comprensiva -no sólo literaria- que no tiene antecedentes en el Uruguay; dos, que Rama lo encaró y realizó con una amplísima erudición y un capital asombroso de lecturas que llegaban precisamente al momento mismo en que el libro se estaba publicando. Por lo pronto, el planteo inicial rompe persuasivamente un lugar común en que había descansado la crítica hasta el momento: en vez de reconocer una "generación del 45", Rama define como "generación crítica" a dos promociones literarias diferentes, que se suceden y coexisten -una madura, la otra

más juvenil- y encuentra como las fechas fundamentales de su funcionamiento, los años 1939 y 1969, estableciendo en 1955 la "crisis" que habría de caracterizar a la segunda promoción. "Generación crítica", dice Rama, "supera otras fórmulas barajadas, como 'generación de 1939' o 'generación de **Marcha**' " y decididamente da la designación "del 45" como resultado de un "manejo erróneo" del concepto generacional. Para llegar a estas conclusiones analiza otras literaturas nacionales, así como la historia social y política del país y del contexto mundial. En realidad, la designación "del 45" había logrado fortuna inexplicablemente, ya que ningún estudio la fundamentó nunca, y el esfuerzo de Rama consistió, en ese sentido, en eliminar uno de los tantos fantasmas que rondan las concepciones vulgares de la literatura. Sin embargo, aún fundamentado con rigor, hay que decirlo, el estudio de Rama es heredero del historicismo que, desde Petersen hasta Ortega y Gasset, entiende la periodización sistemática de la historia, tendencia que actualmente no tiene la misma fuerza de convicción que algunas décadas atrás. De ahí que, en gran medida, la «generación crítica» se identificase con **Marcha**,-el semanario nacido precisamente en 1939, famoso por su severidad de criterio y sus posiciones político-culturales de izquierda independiente. Rama dedica dos extensos estudios a fundamentar su caracterización, "La generación crítica" y "Una época germinativa", y en ellos se advierte su gran capacidad de sintetizar diferentes aspectos de una cultura a los efectos de reconocer su funcionamiento orgánico. En el primero de estos dos capítulos Rama plantea todas las bases de su interpretación generacional y hace su historia. Es particularmente interesante su análisis tendencial de las dos épocas (y promociones) que tienen su aparte de aguas en el año 1955: el internacionalismo de la primera, el nacionalismo de la segunda; el europeísmo de la primera, el latinoamericanismo de la segunda. El segundo capítulo enfoca más ajustadamente los años 1938-1940, precisamente para filiar como surgió la "generación crítica" y cuál fue el caldo de cultivo político, social, intelectual. Aunque también en ese ensayo, Rama trabaja sobre los amplios murales de la historia, sintiéndose igualmente cómodo refiriéndose a la europea como a la latinoamericana y a la nacional, equilibra la visión panorámica con la referencia erudita y detallada a los muchos narradores y poetas del período. El tercer capítulo, "Situación 1958 del autor dramático" parece salirse del tono

general, en la medida en que estudia específicamente la actividad teatral, pero se inscribe legítimamente en un volumen que aspira a hablar en términos de cultura y no sólo de literatura, aunque esta última sea el nervio central. Precisamente Rama se originó como crítico teatral, actividad que ejerció durante varios años con gran intensidad. El mismo fue dramaturgo, y al comienzo (1958) alternó la crítica dramática con la literaria. "La promoción de la crisis" y "El estremecimiento nuevo" son los capítulos finales, dedicados a los escritores más jóvenes de la "generación crítica", sumados al camino una vez que los iniciales -Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Idea Vilariño, Carlos Maggi, José Pedro Díaz, Emir Rodríguez Monegal, Sarandy Cabrera, el propio Rama, y muchos otros- habían abierto brechas. En la lectura, contemplación y juicio de los "nuevos", Rama podía haber sostenido en **La generación crítica** una posición paternalista, pero en cambio cultiva una imagen de hermano mayor. De algún modo, esa es la tesis que impregna todo su libro, y la que explicaría la inexistencia de actitudes "parricidas" en la nueva promoción, muy al contrario de los mayores de la "generación crítica", quienes muchas veces alentaron el gesto destructor. Los nuevos parecían epígonos, continuadores de la ruta gris del realismo "crítico". Sólo que Rama corrigió hasta cierto punto su enfoque y reconoció la insurgencia de la fantasía, mucho más activa en escritores de gran fuerza narrativa y poética -como Peri Rossi y Levrero, en Eyherabide, en Porzekansky-. y la prosa periodística de Galeano, de una diferente actitud ante el lenguaje y la imaginación. Se trata de un sector de los "nuevos" que aparecen hacia finales de la década del sesenta, no de todos, y ni siquiera este rasgo serviría para caracterizarlos como una "generación" diferente, pues en la propia literatura uruguaya se contaba con una figura cada vez mejor leída y absorbente -Felisberto Hernández- y en términos hispanoamericanos, con la soltura expresiva de Julio Cortázar, dos escritores de indudable gravitación. Los capítulos de **La generación crítica** acusan su origen en un periodismo cultural del más alto nivel, pero a veces afincados en los datos circunstanciales que no tienen significación más allá de la memoria emocional de los connacionales. Acaso en las mismas virtudes del libro se encuentren sus defectos. Rama muestra aquí una indudable habilidad para establecer amplios panoramas, la historia grande en sus trazos regionales, nacionales,

americanos; la historia que se juega a la vez en sus niveles sociales, políticos, estéticos, filosóficos. Pero para que ese panorama llegue a ser eficaz, Rama apela también a la microhistoria, al recuento minucioso de las polémicas y encuestas, el surgimiento de las revistas, las editoriales, las páginas literarias, es decir, toda esa "salsa" contingente y fugaz que si bien a veces explica el funcionamiento de las instituciones literarias, suele decir muy poco de la literatura.

J. R.

LA GUITARRA DE LOS NEGROS (1926) ilustrado con viñetas de María Clemencia. En este, su tercer poemario, Ildefonso Pereda Valdés inicia la temática de la negritud que lo convertirá en uno de los precursores hispanoamericanos de la corriente de "poetas negros de la raza blanca". Sin embargo, solo los dos primeros textos abordan directamente el canto de los negros, que permanecerá como sonido de fondo (guitarra, voz y tambor) a lo largo de la obra. Partiendo del octosílabo, el poeta se lanza a un controlado libre metrismo, que de la mano de una asonancia de vocales abiertas imprime el justo ritmo de "son" a su lirismo. Con economía de lenguaje el poeta introduce metáforas de buen impacto sensorial: "Dos negros con dos guitarras / tocan y cantan llorando / ... / La cuchilla de sus dientes / corta el canto en dos pedazos". El registro temático alcanza por igual a los hacedores de la alegría en el campo y la ciudad que son músicos populares y heroicos agricultores sin voz: "Para llenar de vino a las ciudades / trabajan estos hombres sudorosos". Otros temas recorren con juguetona sensualidad el libro: la mujer y el canto. Una leve picardía vanguardista asoma en estos tópicos: "senos nidos de las manos / antenas de las caricias" ("Canto a los senos"). Un libro sincrético donde el pintoresquismo nativista muestra, una vez más, sus filiaciones ultraístas. Donde el folklore criollo (Pedro Figari mediante) evidencia sus raíces afro, donde el color onomatopéyico del candombe, rezuma alegría y nostalgia en su "borocotó chás chás".

L. B.

LA HORA CULTURAL. Con algunas variaciones en su denominación -comenzó llamándose "Espectáculos en La Hora"- este suplemento acompañó al diario **La Hora** todos los sábados desde setiembre de 1985 hasta mayo de 1989. Dedicado a "pulsar" el ritmo cultural uruguayo en todas sus manifestaciones, tuvo sistemáticamente en cuenta a la literatura mediante notas y comentarios críticos acerca de novedades bibliográficas, con informes sobre grupos o autores significativos del pasado, con reportajes a poetas, narradores y críticos, con la adecuada difusión de material de creación sobre todo juvenil. Colaboradores permanentes de este suplemento fueron Elder Silva, Ricardo Scagliola, Tatiana Oroño, Luis Pereira, Washington Benavides, Víctor Cunha, Alejandro Michelena. De un modo más eventual también lo hicieron -siempre refiriéndonos al plano literario- Wilson Armas y Matilde Bianchi. Su mérito mayor pudo haber sido el acercamiento a zonas, sesgos y nombres, en general dejados de lado por cierto "establishment" del comentario periodístico-literario.

A. Mi.

LA ISLA DE LOS CANTICOS (1924, portada; 1925, tapa). Libro de poemas de María Eugenia Vaz Ferreira, publicado póstumamente por el hermano de la poetisa, Dr. Carlos Vaz Ferreira, quien, al respecto ha manifestado: "Mi hermana proyectaba desde muy joven publicar en libro sus poesías; pero no se decidió nunca a hacerlo: en parte, por su temperamento, al que era más grato lo imaginado que lo realizado; en parte, porque le repugnaban ciertos aspectos de la publicidad. (...) Ultimamente, sin embargo, había llevado más adelante su proyecto: había hecho preparar la composición de un folleto con una selección de poesías, y aún había empezado la corrección de pruebas, que tuvo que interrumpir por la agravación de su enfermedad. Entonces convinimos en que yo la ayudaría para la parte material de esa corrección, si mejoraba; y, para el caso de su muerte, me pidió que yo publicara el libro. Es el presente". En cuanto al número de poemas seleccionados por la poetisa para ser publicados, el Dr. Vaz Ferreira proporciona estos datos: "(...) había pruebas de cuarenta y tres poesías, de las cuales ella había determinado cuarenta para esta selección. Entre las tres eliminadas

figuraba la titulada 'Unico poema', la cual me impresionó tanto que le pregunté la razón de la exclusión. 'Nadie la entendió', me dijo, y accedió fácilmente a mi pedido de que la volviera a incluir, por lo cual he creído deber intercalarla". El libro quedó integrado, pues, finalmente, con cuarenta y un poemas. Ellos constituyen una selección muy rigurosa de los doscientos -aproximadamente- que escribió la poetisa, pero configuran un conjunto plenamente representativo de su mundo lírico, que admite dividirse en cuatro grupos: poemas de amor; poemas de angustia y/o desesperanza; poemas de apaciguamiento de la angustia existencial y poemas de anhelo de trascendencia. Los poemas de amor, entre los cuales hay algunos que se ubican en primera línea dentro del orbe poético vazferreiriano, revelan una vivencia profunda y compleja del amor expresada a través de una elaboración lírica de indudable calidad. Hay algunos que revelan un amor plenamente sentido y aceptado ("El cazador y la estrella", "Balada de las dulces perlas", "Impromtu sentimental", "Tu rosa y mi corazón", "Serenata", "El mensajero derrotado", "Voz beata", "Miraje", "Aspiración", "Vía secreta", Beatitud", "Invitación al olvido"); alguno, "Holocausto", trasmite un curioso estado sentimental en el que se anudan simultáneamente el rechazo y la atracción del amor y se resuelve al fin en entrega; en otro, "Invicta", se rechaza la solicitud amorosa, aunque se siente, subyaciendo al rechazo, la fascinación que el amor ejerce; dos, "A Heros" y "Los desterrados", expresan dramáticamente el ansia de un amor que no puede ser vivido, porque al mismo tiempo que se lo anhela, se experimenta un sentimiento de ajenidad que es como un límite infranqueable que separa al yo del mundo, tal como lo hace resaltar el título del segundo de los dos poemas citados; "Heroica", por fin, muestra como se compensa el naufragio del amor humano mediante la elaboración de un ensoñado "Amado Ideal" de trazos casi ultraterrenos. Los poemas de angustia y/o desesperanza ("Nocturno", "La rima vacua", "Barcarola de un esceptico", "Hacia la noche", "Fantasía del desvelo", "Invocación", "Voz del retorno", "Las quimeras", "El ataúd flotante", "El regreso") tienen su raíz en el sentimiento de ajenidad recién mencionado y componen una atmósfera desolada y desoladora, estremecida de pulsaciones dramáticas en las que se entrelazan vivencias de soledad interior, angustia y desesperanza, reveladoras de un estado de conciencia que puede denominarse naufragio vital.

La tensión dramática de los poemas del segundo grupo se atenúa en los poemas del siguiente ("Liberatoria", "Elegía crepuscular", "Desde la celda", "Vaso furtivo", "Sólo tú", "Unico poema", "Enmudecer") sin perder, sin embargo, la fuerza de la creación poética. El sentimiento de soledad, la desesperanza y la angustia no desaparecen pero se suavizan y los poemas irradian una dulce melancolía que no rehuye algunos contactos cordiales con el mundo. El cotejo de "invocación", poema del segundo grupo, y "Sólo tú", del tercero avala las anteriores afirmaciones. Los dos expresan ese estado de comunión del alma y la noche frecuente en el orbe lírico de la poetisa. Pero en "Invocación", la intensidad de la angustia subsiste a pesar de que la noche encalma, mientras que en "Sólo tú", el apaciguamiento del alma, al envolverse en la carne oscura de la noche, es total y asume la forma de un estado interior próximo el éxtasis. Los poemas expresivos de anhelo de trascendencia son seis. En el primero, "La estrella misteriosa", el alma descubre una luz orientadora que la guía hacia la trascendencia de la angustia generada por la ajenidad ("Yo no sé dónde está, pero su luz me llama"), aunque aún sea ciega su esperanza (... mis torpes brazos rastrean en la sombra/con la desolación de una esperanza ciega"; en dos poemas, "Resurrección" y "Canto verbal", expresan el anhelo de trascender la ajenidad y la angustia, aunque en ellos son perceptibles estados de conciencia existenciales característicos del grupo anterior; un cuarto poema, "Ave celeste", no muestra ya huellas de ajenidad ni de angustia y se constituye como una entusiasta exhortación para trascenderlas ("Alma, sé libre y rauda, sé límpida y sonora/como un maravilloso pájaro de cristal/en cuyas alas canten las perlas de la aurora/y las campanas suaves del himno vesperal"); la vivencia que subyace en los dos últimos poemas de este grupo, "Sacra armonía" y "Oda a la belleza", es la de que la ajenidad y la angustia se trascienden en la creación -o percepción- de la belleza, que es "surtidor de armonía" y "crisol de místicas depuraciones". Sintetizando el contenido existencial del mundo lírico de María Eugenia Vaz Ferreira es posible afirmar que él es expresivo de un yo lírico cuyas raíces se hallan en el sentimiento de ajenidad y el anhelo de trascendencia. En sus poemas hay una honda intuición personal del mundo y de la vida. Esa intuición, líricamente expresada en los cuarenta y un poemas de **La isla de los cánticos**, se corrobora y se matiza en los setenta y un poemas que,

prologados por Emilio Oribe, componen **La otra isla de los cánticos.** (1959). Ellos fueron seleccionados entre los inéditos de la poetisa o los que sólo habían sido dados a conocer en publicaciones periódicas. No todos los poemas del libro alcanzan el mismo nivel de jerarquía que los mejores de **La isla de los canticos,** pero el conjunto mantiene un nivel poético valedero y hay en él casi treinta poemas que se ubican junto a los mejores de la poetisa. Entre los poemas de carácter no amoroso, hay algunos ("Padre del Universo", "Epitalamio", "La amazona y su corcel", "Toda la nieve") que expresan con gran vigor lírico los estados de ajenidad y de angustia; entre los de carácter amoroso, deben recordarse "En las tardes tempestuosas", "Invicta", "Aunque los agudos dardos", "Cabeza de oro" y "Secreto real", que inexplicablemente no fueron seleccionados por la autora para **La isla de los cánticos.** Conviene señalar que su creación lírica -cuyo valor permanente es indudable- se desenvolvió paralelamente al nacimiento, culminación y descenso del modernismo literario, sin que, no obstante, ese movimiento influyera decisivamente en la poetisa. Diestra en el manejo de formas estróficas variadas, María Eugenia Vaz Ferreira supo aprovechar algunas de las innovaciones métricas que el modernismo aportó al verso español, pero su poesía fue ajena -o casi- al decorativismo, a la búsqueda de lo raro y a la persecución de la metafora insólita que fueron signos caracterizantes de ese movimiento. Su poesía, esencial, no requería elementos paramentales para expresar esa esencialidad, para ello, le fueron suficiente metáforas, imágenes y comparaciones sencillas pero incisivamente expresivas como la que se evidencia en este ejemplo: "En el crisol de tu boca/quisiera verter mis lágrimas,/esas derretidas perlas/ del hondo mar de mis ansias".

A .S. V.

LA LEALTAD MAS ACENDRADA Y BUENOS AIRES VENGADA, Juan Francisco Martínez. Primera pieza dramática de autor montevideano, la crítica ha sido, hasta hoy, unánime. Originalmente Bauzá, y luego Zum Felde, Gustavo Gallinal y el argentino R. Rojas (quien rescata cierta belleza moral) no ocultaron las graves deficiencias del drama del presbítero Martínez. Representado por única vez en la Casa de Comedias

para el segundo aniversario de la Reconquista de Buenos Aires acaecida el 12 de agosto de 1806, no fue impreso hasta 1837 año en que Luciano Lira lo incluye en el Tercer tomo de su **Parnaso Oriental**. Paradoja de gustos y de escuelas, mientras el diario **El Nacional** de 22/8/1835 recomendaba la inclusión del drama en el aún no proyectado tercer tomo del **Parnaso**, L. Lira se siente obligado a anteponer a la publicación la siguiente nota: "Aunque casi todos los personajes son alegóricos y la estructura de la composición de un género reprobado por la escuela moderna, el Editor del **Parnaso** ha creído de su deber publicarla, sin permitir se hiciese en ella alteración alguna". La Ninfa 1, Montevideo, auxilia a la Ninfa 2, Buenos Aires, ocupada por los ingleses. La expedición de rescate es apoyada por el Cabildo, el Comercio y los Hacendados, representados en sendas figuras alegóricas. La pugna entre prohispanos y británicos tiene su correlato en el enfrentamiento entre Marte y Neptuno, que defienden a uno y otro bando. Sumada a esto la bajísima calidad poética, la obra se condena sin redención. Se la recuerda por la soledad literaria en la que nace.

O. B.

LA LEYENDA PATRIA. Memorable y celebrado poema de Juan Zorrilla de San Martín compuesto repentinamente para el concurso con motivo de la inauguración del Monumento a la Declaratoria de la Independencia, en la Florida. En esa ocasión del 19 de mayo de 1879 luego de la propia lectura, el autor fue aclamado como el poeta de la Patria. Posteriormente Zorrilla lo hizo objeto de ocho reelaboraciones acrecentadoras, hasta la definitiva de 1930. Definido por el autor como "un acto histórico", la revelación del poema y su posterior repetición "in voce" en las grandes celebraciones cívicas, constituyeron una acción poética sin parangón en nuestras letras, y de valor fundacional para la nacionalidad. "Por eso -escribió Roberto Ibáñez- más allá de sus valores y flaquezas como obra de arte, el poema fue un acto, un acontecimiento histórico, una hazaña civil: de espaciada y concurrente virtud; pero, quizá tan importante en el proceso de nuestra formación como la Batalla de las Piedras". Tal la entonación y fuerza épica con la que llega hasta mediados del presente siglo. Instalada por razones estructurales la crisis económica y social en el país a fines de la década de los '50, el poema ingresa en el

silencio rumoroso de los clásicos. Ese silencio tiene un efecto de reenvío sobre el título y la semántica del texto. Implica la certeza de su vínculo con el epos original y un pudoroso rechazo por estar perdido el quicio colectivo. El poema compuesto en silvas y dividido en diez partes, refiere la dominación luso-brasileña, la Cruzada Libertadora, las acciones de Sarandí e Ituzaingó y la Declaratoria de la Independencia. Lo hace a través de un desenvolvimiento lírico vehemente, entusiasta, no exento de segura epicidad en el fervor y la exaltación patriótica y en el apoyo histórico. El énfasis poético es tan marcado como su estética romántica, incluida la concepción inspiracionista respecto del origen del ser nacional. Ya que influyó grandemente en el proceso fundador y en la superación de la grave crisis de la época (eran tiempos de Latorre), su texto seguría exhibiendo y regenerando el sentimiento de Patria. Seguirá dando una evidencia más de la temprana y sostenida madurez de la literatura uruguaya.

R. P.

LA MALAMBRUNADA de Francisco Acuña de Figueroa. Con una errata en su título, salvada en la propia edición, aparecieron cerrando el tomo III del **Parnaso Oriental** de Luciano Lira (1837) las dos primeras partes del poema joco-serio que Acuña de Figueroa tituló **La Malambrunaida** (la errata consistía en omitir la letra **r**) o **La conjuración de las viejas contra las jóvenes**. En esa presentación el autor auguraba 5 cantos de los que incluía los dos primeros: "El proyecto" y "La reunión de las viejas". La edición definitiva aparecerá 20 años después en el **Mosaico poético** T. I (1857) recogido por el propio Acuña de Figueroa: variará el título pasando a llamarse **La Malambrunada**, cambiará el plan a tres cantos: "El proyecto y Malambruna", "El armamento de las viejas" y "El armamento de las jóvenes y triunfo de la hermosura"; y modificará lo ya publicado agregando, quitando y sobre todo incorporando nueva versificación a las octavas invariables de la versión del **Parnaso**. Las páginas que le dedica Zum Felde en el **Proceso intelectual del Uruguay** y el estudio excelente de Gustavo Gallinal "Elaboración y fuentes de La Malambrunada" publicado en la **Revista Histórica** (2a. época) Año XLII Tomo XVI Montevideo, diciembre de 1948 (y recogido en la edición de

Letras Uruguayas de Clásicos Uruguayos, Montevideo 1967), eximen de mencionar las polémicas que provocó, las obras de segura inspiración para el poema de Acuña, así como sus antecedentes en versiones anteriores. Sin embargo los juicios de valor muy concluyentes de Zum Felde y de Gallinal pueden ser matizados. Afirma el segundo que "**La Malambrunada** es un anacronismo literario", y sin duda acierta si se juzga tanto la formalización poética clásica como el asunto del poema. Respecto a este último -el enfrentamiento entre las viejas y las jóvenes, enarbolando aquéllas la consigna "¡amor o muerte!" contra éstas, sus naturales victimarias en el usufructo del amor- asegura Gallinal que Acuña toma el tópico desprovisto de la gracia satírica de sus ilustres antecesores. No coincide en este punto Zum Felde, quien equipara el poema a los épicos renacentistas y quiere ver en él la encarnación de la eterna lucha entre el bien y el mal. En cuanto a la versificación, el autor del **Proceso...** se detiene para impugnar duramente la versión final del poema por el agregado, a las octavas reales primitivas, de versos de variada métrica a la manera de los románticos. Las opiniones radicales de Zum Felde y la coincidencia con Gustavo Gallinal en elegir la primera versión como la más acertada, impiden notar que la definitiva es por momentos más pulida, más explícita y aun mejor en el entendido que la síntesis y la elusividad no son valiosas en este tipo de poesía. Si se descarga el poema de toda significación simbólica (descontado el desacierto de Roxlo que quiso ver en él la batalla entre clásicos y románticos) y de toda intención de crítica social (aunque existan dos alusiones al romanticismo literario y una tardía mención de carácter político) todavía sobrevive la habilidad versística de Acuña de Figueroa, tanto en su rigor clásico como en sus nuevas adherencias románticas. Difícil fue sostener el mismo tono en los 712 versos de la versión del **Parnaso** o en los muchos más del **Mosaico**. Pero tanto en broma como en serio -y es cierto que el canto tercero pierde la gracia de los dos primeros- Acuña de Figueroa demuestra ser nuestro mejor hacedor de versos, virtud sobresaliente entre los escasos méritos de nuestra poesía del siglo XIX.

O. B.

LA NAVE DE LOS LOCOS, novela de Cristina Peri Rossi (Seix-Barral, 1984). Probablemente la mejor novela sobre la condición del exilio y sobre el uruguayo como ser exiliado que haya producido nuestra literatura, rica en este tema por razones obvias en los últimos años. Si **El astillero** de Onetti pudo ser leído como metáfora de la decadencia de un país en estado terminal, **La nave de los locos** es la metáfora de lo que nos ocurrió a partir de aquel naufragio. Todo se origina en la vivencia de la extranjeridad, de la no pertenencia, que es la experiencia reiterada y el sentimiento de la enorme mayoría de los personajes. Los hechos ocurren sin más -no los rige el destino ni el azar ni causalidad alguna-; los sucesos se narran en régimen de desvinculación; la comunicación a fondo entre los seres se frustra y éstos se vuelven como planos, sin espesor; los viajes son inmóviles (de los veintiún capítulos numerados, veinte se subtitulan "El Viaje", pero sólo se narran efectivamente cuatro: el de Morris a Albión, el de Gordon a la Luna, el de Equis a Londres y el de la nave del título). La pérdida del mundo propio es la pérdida de sí mismo y el extranjero es un marginal: un criminal o un loco. Vive acosado por la nostalgia, que puede ser inconcreta y vaga (Equis, Morris, el poeta inglés, el físico que odia la electricidad) o específica (la del astronauta Gordon añorando la Luna), que puede referirse a algo perdido en el pasado o ser búsqueda de una plenitud a descubrir y/o construir. Precisamente, en el capítulo dedicado a Gordon (uno de los puntos más altos del libro) se recuerda la afirmación de un poeta latino: "...siempre partimos del lugar donde hubiéramos sido eternos y felices" y Equis, el protagonista, concluye aprendiendo que "Todos somos exiliados de algo o de alguien... En realidad, esa es la verdadera condición del hombre". Si todo ocurre a partir de la extranjeridad, todo desemboca en el reconocimiento y la aceptación de la ambigüedad: ésta es la aventura espiritual que el libro propone. Al respecto, la escena culminante -para el protagonista y para el lector- es la final. Allí Equis encuentra a Lucía "Vestida de varón, con la mirada azul muy brillante (...) era un hermoso efebo el que miraba a Equis y se sintió subyugado por la ambigüedad. Descubría y se desarrollaban para él, en todo su esplendor, dos mundos simultáneos, dos llamadas distintas, dos mensajes, dos indumentarias, dos percepciones, dos discursos, pero indisolublemente ligados de modo que el predominio de uno hubiera provocado la extinción de los dos. Más

aún, era consciente de que la belleza de uno aumentaba la del otro, fuera el que fuera. Como si dos pares de ojos lo miraran, cuatro labios murmuraran, dos magníficas cabezas lo envolvieran con su ritmo. La revelación era casi insoportable. Impregnaba todas las cosas. Pero delante de ella, sólo cabía ser humilde". Tal ambigüedad no tiene nada que ver con el relativismo y es más extremada que la que caracterizó al manierismo renacentista, puesto que es hija de un siglo y de una situación histórica que han operado el descubrimeinto del Caos. Reconocerla y aceptarla no es un mal menor, sino una salvación real; por ello se insiste en la cualidad de revelación mística que conlleva. Y por ello se instala en el meollo mismo de la obra haciendo imposible encontrar una interpretación unívoca al desciframiento por Equis del enigma final. La novela es una suerte de apoteosis manierista -en el contexto de unas décadas en que tal dirección estilística se ha apoderado de buena parte de nuestra literatura-. Todas las artes aparecen correlacionadas (literatura, cine, música, plástica) y en todos los casos se trata de mostrar la contaminación entre arte y vida, la invasión y configuración de la vida por el arte. De aquí sale una de las técnicas narrativas, que es la de las cajas chinas, muchas veces en su variante en espiral. El viaje -largo e inmóvil- de Equis, sustenta múltiples viajes menores. El capítulo clave al respecto es "El Viaje VIII, La nave de los locos". Describiendo el cuadro anónimo que muestra a los locos a punto de zarpar, la narración se interna en la evocación de una tradición y de allí reescribe un antiguo libro de Artemius Gudrón; luego se regresa a la descripción del cuadro. Ambas descripciones muestran, sin contradecirse, aspectos diversos. Aunque el capítulo parece empezar y terminar en el mismo punto, cerrando un círculo, su desarrollo narrativo interno funciona en espiral y el fragmento, encapsulado en la totalidad de la novela, irradia también espiraladamente. Mención especial merece el tratamiento poético de los materiales. El mundo parece estar a punto de descoyuntarse; seres y cosas, situaciones y peripecias están a punto de una deformación que pudiera conducirnos al horror; pero en ese borde la autora se detiene: salva la situación y la conduce, sin suspensión de la sonrisa, a la zona de lo poético. Por ello siempre evade el grotesco, cuyo horror propio surge no del miedo a la muerte, sino del temor a la vida, como razonó W. Kayser. Peri Rossi siempre procura superar el horror aparente de la vida para descubrirla y

aceptarla en su belleza, y el sentimiento que infunde en su lector es el de una plenitud que se logra por una conquista de la libertad y una afirmación de la vida.

G. M.

LA NOCHE DE LOS ANGELES INCIERTOS. Pieza teatral en tres actos, de Carlos Maggi estrenada por Teatro del Pueblo en mayo de 1960 y publicada por primera vez en 1962, junto con **Mascarada**. Sobre ambos títulos ha escrito el propio Maggi: "Son lo mejor que he escrito en mi vida. No digo que sean buenas ni malas, digo que son lo mejor que pude lograr; explicado de otra manera: lo que más me interesa, lo que se me parece más a mí, lo que tengo entre manos todavía, mi modo de escribir para el futuro, algo auténtico y fiel a mí mismo, aunque no sé si llegan a ser novedad para el mundo o de algún valor en sí". La obra está inspirada en un episodio de **Sombras sobre la tierra**, la novela de Francisco Espínola. Costita, el boxeador fracasado de Maggi viene directamente del jorobadito Carlín, de aquella novela, aunque, como señala Rodríguez Monegal, "Maggi ha ampliado naturalmente el personaje y ha sabido anotarlo con los tics del boxeador estupidizado por las palizas, y ha escrito para sus monólogos (...) los mejores momentos dramáticos de la obra". Para Rama, la pieza "podrá ser un fracaso, aunque magnificiente, lleno de hermosas y fulgurantes anotaciones dramáticas". Es probable que con **La noche de los ángeles inciertos**, Maggi haya dado con éxito uno de los saltos más peligrosos, pero también más creadores, que se le ofrecen al autor nacional: el que va desde un costumbrismo más o menos fiel, hasta la creación verdaderamente imaginativa, trascendente, que no pierde su contacto con la realidad, aunque sí llegue a transfigurarla. Alcanza con señalar que Costita, a medio camino entre la memez y la inocencia, entre el desamparo y la bienaventuranza, después de tres actos de un peregrinaje destinado a obtener el anillo de oro que merece la ardua pureza de una prostituta, arriba a uno de los "happy ends" más auténticamente tristes que jamás se hayan escrito para el teatro rioplatense; es un personaje de formidable dimensión humana, una figura patética, dulzona y a la vez profunda.

M. B.

LA NOCHE DEL DIA MENOS PENSADO. Libro de cuentos de Héctor Galmés, publicado en 1981. Contiene once cuentos y constituye toda la producción en el género de su autor. Mientras que sus tres novelas, de una estructura abierta y hasta caótica, ofrecen una unidad estilística y temática esencial, que hace de ellas en cierto modo una sola obra imperfecta y apasionante, testimonio de las convicciones, las dudas y las angustias de la sociedad de clase media montevideana de las décadas del 50 al 70. Su libro de cuentos, por el contrario, es de una gran diversidad formal, temática y estilística, aunque, examinados uno a uno, los relatos que lo integran son de un gran rigor estructural. A diferencia de lo que ocurre en las novelas, en **La noche del día menos pensado** Montevideo no aparece nunca como punto de referencia esencial. Solo hay cuatro cuentos ambientados en esta ciudad, pero en tres de ellos la referencia es perfectamente soslayable y en el restante "Crimen robado", aunque se hace una enumeración minuciosa de diversos lugares y barrios, no reside en eso el meollo del cuento. En los otros tenemos un tema bíblico, unos seres desolados volando o intentando volar entre un maná apocalíptico, una desanimante experiencia de transmigración, una fantasmal aventura en un puente infranqueable, una disquisición sobre el juego de ajedrez, la desoladora experiencia del trasmundo como una interminable llanura circular y, un cuento, "El malacara", que aparentemente destinado a revivir las mejores experiencias criollistas, nos sumerge rápidamente en una serie de acontecimientos insólitos o extraños que lo hace una creación estrictamente galmesiana, con sus paradojas, su conflicto permanente entre realidad y apariencia, realidad e imaginación, realidad y memoria, con ese mundo en proceso de degradación que está presente ya en su obra desde el título de su primera novela: **Necrocosmos. La noche del día menos pensado** es uno de los mejores libros de cuentos de los escritores del sesenta y, tal vez, de toda nuestra literatura, con piezas antológicas como "El puente romano", "Regreso al Aqueronte", "El malacara", "El hermano", "El maná", etc.

H. R.

LA NUEVA ATLANTIDA. Revista literaria publicada en Montevideo. Bajo la dirección de Julio Herrera y Reissig, **La Nueva Atlántida** vino a continuar la labor interrumpida de **La Revista**, pero desafortunadamente aparecieron sólo dos números, sin que se haya podido averiguar cuales fueron las causas que motivaron tan rápida desaparición. José Pereira Rodríguez aventura la hipótesis de que la muerte del padre de Herrera y Reissig pudo haber sido el factor determinante. El primer número apareció en mayo de 1907 y el segundo en junio del mismo año. El programa propuesto era exuberante aunque sintomático de la efervescencia ideal y la pujanza vividas a principios de siglo: "Hagamos pueblo y no rebaños. Los pueblos se hacen por dentro, Forjemos almas, no sólo músculos. Escuelas que formen esposas, que preparen madres. Cultura psicológica. Profilaxis moral. Estímulo educativo. Un jardín de Academus para la infancia". Así hasta pedir una "Apoteosis del talento". Un dato curioso que testimonia esta revista es la inquietud de Herrera y Reissig por el espiritismo. En una "Nota de Redacción" se hace constar que aunque **La Nueva Atlántida** era "una tribuna abierta a todos los ideales" esta publicación "tiene por bandera lo más conceptuoso del pensamiento moderno que es el ideal de la supervivencia del alma, a través de su tránsito terrestre". "Sobre fenómenos espiríticos y su interpretación", de César Lombroso, "La ciencia y el espiritismo", de J. M. Palmarini, son algunos de los artículos sobre el tema. Colaboradores de **La Nueva Atlántida** fueron entre otros, Emilio Frugoni, Amado Nervo, María Eugenia Vaz Ferreira, José Ingenieros, Rubén Darío y Angel Falco.

U. C.

LA PLAZA. Entre noviembre de 1979 y abril de 1982 aparecieron 25 números bajo la dirección de Felisberto V. Carámbula. Creada en la ciudad de Las Piedras, departamento de Canelones, con una virtual finalidad educativa acotada a lo local, fue sin embargo ampliando su ámbito de difusión a lo nacional y circuló con intensidad principalmente en Montevideo. Además de su página editorial, la revista incorpora secciones permanentes de economía, internacionales, educación, historia, ciencia y tecnología y otras dedicadas a la Universidad y a la Iglesia.

Un amplio equipo de colaboradores de diversas tendencias político partidarias alterna en las respectivas secciones. La naturaleza de los materiales incluidos es eminentemente periodística, de divulgación. En las páginas tradicionales del ámbito cultural se suceden nombres de varias generaciones, algunos con cierta permanencia y otros de modo más circunstancial. Entre los primeros se cuentan Luis Hierro Gambardella y los jóvenes Marcelo Pareja, Alejandro Michelena, Víctor Cunha (literatura), Luis Vidal, Carlos Muñoz (teatro), Eduardo Fernández (música), Joaquín Arostegui, Juan Mastromatteo (plástica), Luis Elbert y H.A. - Iniciales que corresponden, sin discusión, por el estilo de las notas que firman, a Hugo Alfaro (cine), quien vuelve así a la actividad periodística de la que había sido proscripto por la dictadura militar desde la clausura de **Marcha**. En lo que refiere a las notas estrictamente literarias, su conjunto resulta heterogéneo y disperso y se hace evidente la ausencia de una concepción coherente y sistemática, aunque se apunta también en esta zona a la pluralidad sin incurrir en significativos desniveles, abriendo las páginas a quienes empezaron a publicar en la década de los 70. **La Plaza** fue clausurada definitivamente por la dictadura a causa de un artículo de Juan Luis Segundo en el que se reclamaba por primera vez la amnistía para los presos políticos.

W. P.

LA PLUMA Revista mensual de ciencias, artes y letras. Con frecuencia irregular salieron 19 números entre agosto de 1927 y setiembre de 1931. Editada por Orsini Bertani y dirigida por Alberto Zum Felde hasta el Nº16, incorpora a partir del Nº14 a Alvaro A. Araújo como Secretario de Redacción. El cambio en la diagramación de la tapa del Nº16 y el anuncio del alejamiento de Alberto Zum Felde no transforman los lineamientos fundamentales de la revista aunque sí se pueden señalar matices de variación significativos. En el Nº17 Alvaro A. Araújo anuncia que a partir del siguiente número la dirección recaerá en Carlos Sabat Ercasty, aunque su nombre no figura en el Nº18 ni 19. Voluminosa -los números oscilan entre las 150 y las 200 páginas-, lujosa, tal vez ninguna publicación uruguaya haya estado más próxima al cumplimiento del subtítulo tan usual como mezquinamente cumplido de "revista de arte".

Con casi tantas reproducciones como artículos y creaciones publicadas, más allá de la escasa originalidad de muchos de sus ensayos y la falta de criterio con que a veces se acumulan no pocas láminas, **La Pluma** es una fiesta visual además del instrumento de reflexión que se propuso ser. En un reportaje realizado por Arturo Sergio Visca (**Conversando con Zum Felde**, 1969) Zum Felde, con cierto orgullo, declaró que Orsini Bertani "fue el primero que financió una revista cultural con anuncios en sus páginas, porque era la única manera de sostenerla..." dado el altísimo costo de la misma y el bajo precio de venta al público. Aunque esto no sea cierto: **La Cruz del Sur** salía con avisos desde 1924 y **Tabaré** desde 1914 -por nombrar algunas entre las más representativas- sus palabras testimonian el desarrollo de una nueva manera de encarar la circulación de los bienes de cultura. En su "Programa" (Nº1 agosto 1927) se establece que **La Pluma** no es "una revista de vanguardia" y que su propósito es reflejar "el movimiento intelectual del mundo". Dado que la nuestra es una "joven cultura en formación", requiere "nutrirse de la madurez cultural del Viejo Mundo". Mucho más ensayística que creadora, es muy alto el porcentaje de artículos dedicados a temas políticos y sociales (droga, feminismo, imperialismo, etc.) además de los restringidamente culturales (educación, difusión científica, situación del artista, valoración de las distintas artes en términos globales, etc.). El interés por lo social se debió fundamentalmente, según testimonia Zum Felde, a la presencia de Orsini Bertani como editor. Tomada la revista en su conjunto, es muy marcada la insistencia con que se analiza el tema del imperialismo yanqui, sobre todo a partir de traducciones de trabajos de heterodoxos universitarios norteamericanos, realizadas por Alvaro A. Araújo. Es significativo, por la cautela con que aborda el tema, el artículo de Baltasar Brum, "El Panlatinismo en la América Latina" (Nº3 noviembre 1927). Zum Felde firma nada más que 8 artículos de los cientos que la revista publicó, sin embargo su impronta se hace sentir en el "Programa", en cantidad de noticias y comentarios sin firma, seguramente en las opiniones firmadas por los misteriosos "H. P." y "D'Arle"; en términos generales en la concepción "ecléctica" y "selectiva" que caracteriza a la revista y en la amenidad y sentido periodístico con que están planteadas las secciones de "Panorama literario", "Bibliografía" y "Noticiario". La labor de Zum Felde en **La Pluma** es complementaria -más decantada y reflexiva- de los

10 años de trabajo periodístico en **El Ideal**. Es en ese contexto que deben leerse su "Revisión de Rodó" (Nº5), reafirmación de su juicio cataclísmico de 1919; su visión de las relaciones entre "América y Europa" (Nº2) con su gusto por la atribución de caracteres fijos a los pueblos y su idea de que Latinoamérica se encuentra en la "adolescencia espiritual" y por lo tanto tiene la posibilidad de gestarse una vida propia; sus "Acotaciones a Spengler" (Nº2) o su conferencia sobre "la cultura occidental y la filosofía hindú" (Nº10), con su revisión del racionalismo y su apuesta al "intuicionismo vital". También el artículo "De Verharen a Walt Whitman" es en realidad un apunte más de su visión optimista y vitalista de las vanguardias, planteada fragmentariamente en **El Ideal** y más orgánicamente en las conferencias dictadas en el mismo año 1927, en la Universidad de La Plata y recogidas en **Estética del Novecientos**. No es casual que aparezcan en la revista 2 artículos de Manuel Ugarte, "Latinoamericanos y anglo-sajones en América (Nº18) y "Manuel Ugarte habla a la juventud. La obra continental" (Nº19), cuando Zum Felde ha dejado la dirección. En el mismo Nº19 invitado a participar en el "homenaje de los intelectuales uruguayos a García Monje", AZF reitera la crítica tantas veces efectuada en **El Ideal** contra lo que califica como "Nuestro americanismo verbalista y retórico". Gloria Videla de Rivero, en un artículo titulado "Poesía de vanguardia en Iberoamérica a través de la revista **La Pluma** (**Rev. Iberoamericana** Nº118-119) señala que **La Pluma** aparece "en un momento de aquietamiento de las nunca demasiado virulentas vanguardias poéticas uruguayas" y que "la labor de difusión de las figuras o movimientos extranjeros de vanguardia que pudieron influir sobre Hispanoamérica no es muy abundante" en la misma. Fundamentalmente a partir de dos balances literarios de los años 1927 y 1928, seguramente realizados por Zum Felde, tras los seudónimos H. P. y D'Arle (Nos. 4 y 10), G. Videla sintetiza: "**La Pluma** documenta el influjo del vanguardismo sobre autores uruguayos procedentes de generaciones anteriores, las relaciones entre vanguardismo y nativismo o vanguardismo y negrismo, la intensificación del movimiento en 1927 y su rápida declinación a partir de 1928". Sin duda una de las figuras más fermentales en relación a la difusión y creación rupturista es la de Ildefonso Pereda Valdés (también firma con el seudónimo Argos Tres). Además del aporte singular de sus poemas de negros, es el que en sus

notas, ensayos y traducciones revela el conocimiento más minucioso y comprometido de los movimientos vanguardistas latinoamericanos y especialmente de sus manifestaciones en Buenos Aires. En relación al volumen de la revista, el espacio dedicado a la creación literaria es bastante reducido (los plásticos estarían en la situación opuesta); dentro de este recinto, es abrumadora la presencia de poetas y narradores nacionales -con escasas obras de valor-, magra la lista de representantes latinoamericanos y menor aún la de otros creadores extranjeros. Es el ensayo el medio preferido para la difusión de los problemas y las creaciones del mundo latinoamericano; en igual medida es fundamentalmente a través de las notas y reseñas que se perfilan más claramente las inclinaciones literarias: entre el asombro causado por el torrente vanguardista y la pérdida de credibilidad del nativismo, H. P. en "El año literario Scherzo de 1927" (Nº4) considera "la gran revelación del año" a **Raza Ciega** de Francisco Espínola. Entre otros poetas nacionales hay textos de: Juan Carlos Abella, Sofía Arzarello, Sarah Bollo, Enrique Casaravilla Lemos, Manuel de Castro, Nicolás Fusco Sansone, Roberto Ibáñez, Juana de Ibarbourou, Clotilde Luisi, Juan Llambías de Acevedo, Juan José Morosoli, Emilio Oribe, Carlos Sabat Ercasty, Fernán Silva Valdés, Jesualdo Sosa, Juan Carlos Welker, Giselda Zani, Humberto Zarrilli y narraciones de Montiel Ballesteros, Otto Miguel Cione, Víctor Dotti, Orosmán Moratorio, Carlos Ma. Princivalle, Carlos Scaffo, Justino Zavala Muniz. Hay ensayos y notas de Emilio Frugoni, Gustavo Gallinal, Luce Fabbri, Francisco A. Schinca, Cipriano S. Vitureira, Luisa Luisi. Son de destacar, por la agudeza de sus juicios, las abundantes bibliográficas realizadas por Roberto Ibáñez.

C. B.

LA QUEBRADA DE LOS CUERVOS. Relatos de Pedro Leandro Ipuche , publicados en libro en 1954. Esta obra, como otras, del mismo autor, presenta aspectos de la vida rural y pueblerina, con personajes rudos que se sienten muy cerca de la naturaleza. Se basa en tradiciones, algunas de ellas versificadas o que el escritor ha versificado, y que coloca a manera de acápite. Comienza con la historia de "Paraguaycito", un matrero que vivía en los montes y hacía sus incursiones por el pueblo a

fin de aprovisionarse, provocando el terror de los pobladores; este personaje se enfrenta a un comandante setentón, a quien los damnificados han encomendado la captura. La última narración, que da nombre a la colección, tiene carácter autobiográfico. El autor nos introduce en un paisaje grandioso e impresionante, poco hollado por el hombre, y habitado por personajes característicos.

J. D.

LA RELACION. Esta obra de Alfredo de la Peña fue estrenada por El Tinglado en 1978. Casi carente de acción, es no obstante de gran condensación dramática, articulándose toda ella en un diálogo impecable entre los dos únicos personajes, cuya interrelación va alternando momentos de clímax y anticlímax en función de resortes psíquicos tales como la desconfianza, el resquemor de sentirse avasallado, la autodefensa atacando al otro, en una sociedad de lobos donde el yo desvalido debe ocultarse tras una máscara agresiva. Mones llega a un cuarto de pensión para compartirlo con Durán y, en estructura circular, al marcharse en el final de la obra, viene otro pensionista que reitera las palabras iniciales, en un ciclo siempre renovado de incomunicación y desamor. Inserta en plena dictadura, la obra adquiere la proyección de una alegoría del terror cotidiano, del otro como extraño y aun como enemigo; la crueldad opera como cortocircuito cercenando toda posible comunicación, y las palabras convencionales, vacías de contenido, en brusca transición pasan a ser vehículos de amenaza e insulto hasta traducirse en agresión física. Ciertas alusiones cobran plena significación en el contexto epocal del estreno de la pieza: "Ni socio ni compañero. Negocios juntos no tenemos y eso de compañero, despacito por las piedras que hay palabras que suenan mal" (...) "Acá sobran los alcahuetes, los manyaorejas, los batidores" (...) "Acá todos los días oscurece. Todo se confunde y se hace cada vez más confuso". En monólogo, luego de irse Mones, Durán muestra su yo: "Nada, otra vez nada... ¿Cómo hago para saber un alma? No la vi... no la vi... Y yo: ¿le mostré la mía? ¿O apariencia? ¿Qué se puede hacer?, aparte de lo trivial, de la educación, lo cotidiano, la película...", para concluir enmascarándose aun ante sí mismo, entre hastiado y resignado: "¡Bah!

¡Qué más da!". La obra ha sido valorada como quizás la más significativa entre las representadas durante el período dictatorial.

G.Mz.

LA REVISTA se llamó, obviamente, la que el 20 de agosto de 1899 fundó Julio Herrera y Reissig; bajo su dirección, y con ejemplar regularidad, salieron hasta el 10 de julio de 1900 veintidós números. Venía, dice el director, a llenar un vacío y admitiría "toda clase de trabajos literarios y científicos prefiriendo, en cuanto a éstos, los que tengan parentesco con la filosofía y el derecho y, por tanto... con las ciencias sociales". Por ahí se acercaba al propósito de la **Revista nacional de literatura y ciencias sociales** de Rodó, que se cancelara en 1897. Más tarde la segunda parte de cada número será designada como "Sección científica y militar". Habrá poco material científico: algunos trabajos de José Ingenieros -"El delito como vínculo entre la ciencia y el arte", por ejemplo-; de Antonio Dellepiane -"El dinamismo social"-; algo de Pedro Figari sobre el caso Dreyfus. En cambio, muchos militares se ocupan allí de sus asuntos: por qué no tenemos una marina, pasividades militares, aprender de los Boers. En lo literario asombra que **La Revista** haya logrado salir cada quince días con un número considerable de firmas uruguayas y de todo el subcontinente, aunque, las más de las veces, los materiales sean pobres o francamente malos. Entre los uruguayos se destacan los nombres de Ma. Eugenia Vaz Ferreira, Juan Zorrilla de San Martín, Toribio Vidal Belo, Roberto de las Carreras, Javier de Viana, Benjamín Fernández y Medina. Pero no siempre la firma es garantía del producto. "Triunfal" de Ma. Eugenia que abre el primer número, no será incorporado, con justicia, a **La isla de los cánticos**: "Bardo gentil de rimas aurorales..." Hay cosas peores, aunque también, mejores. Van en ese primer número "La oratoria de Castelar" de Santiago Maciel, "Noches blancas" de Vidal Belo, ese fantasma de nuestra poesía, un fragmento de Zorrilla, "Concepto de la literatura americana", conservador pero serio. En los números siguientes arrecian las firmas extranjeras y aumenta la proporción de lo mediocre y lo malo: versos que son rezagos de nuestros pobres romanticismos; prosas que remedan sin talento las miniformas de moda; comentarios sin rigor y con

las peores carencias de la crítica de entonces. Hay interesantes excepciones, es claro. Tan notable como el número de colaboradores es la ausencia de algunos nombres. Entre otros uruguayos, Delmira Agustini, Horacio Quiroga y Rodó. Se ignora a Darío que venía publicando en Buenos Aires los poemas que en 1896 integraron **Prosas profanas**, comentado por Rodó en su conocido artículo, y a los poetas modernistas de su grupo, como Lugones y Jaimes Freyre. En el T.II hay un artículo de Luis Berisso sobre el segundo y algo de Santos Chocano dedicado a ambos. Pero no versos de ellos. Mucho se explica porque Herrera aún vacilaba entre abandonar a su romántico y aceptar a su definitivo poeta. Obra de aquél es su interminable "Naturaleza" que publica en ese 1899. Pero en **La Revista**, salvo "La musa de la playa", entrega poemas que ya anuncian o denuncian el vuelco: "Holocausto", "Wagnerianas", "Plenilunio", "Nivosa", entre ellos. Igualmente revelador de ese punto crucial es el largo artículo que va en los números primero y quinto del primer tomo: "Conceptos de crítica". Parte de consideraciones sobre la crítica que, entre otras cosas, "no debe proscribir lo que no entiende"; pasa a distinguir entre lo claro en arte -que puede ser sólo superficial- y lo oscuro -que puede ser hermoso-; vacila entre condenar las extravagancias de los raros y encomiar las conquistas de los modernos; y culmina con una valoración aún vacilante pero con mucho de positiva del decadentismo: los deltas húmedos y enfermizos, dice, "son también hermosos tálamos de fecundidad"; al decadentismo debe la poesía la orquestación de las palabras, la rima, la eufonía; la prosa, la flexibilidad, la liberación de las normas rígidas, su enriquecimiento. Rodó, en su artículo de 1899 sobre Darío ya se proclamaba modernista. Herrera, 24 años, aún se debate, y ese debate se refleja en **La Revista**. Esta no vino, como él pretendía en el primer número, "a sacudir a los intelectuales del letargo en que se hallan". Tampoco inician en ella "una renovación literaria los hermes del simbolismo rioplatense", como afirma José Pereira Rodríguez en "Las revistas literarias de Julio Herrera y Reissig". En todo caso unos pocos nuevos la animan. Pero el número abrumador de los rezagados y de los torpes habrá sido un ejemplo negativo. Uno de los serios quebrantos de la salud de Herrera, unido, según su hermana Herminia, a quebrantos económicos de **La Revista**, terminan con ésta y su poco gloriosa trayectoria, a mediados de 1900.

I. V.

LA REVISTA LITERARIA. Se subtitula **Periódico hebdomario de literatura,** y apareció el primer número el 7 de mayo de 1865. Dirigida por José Antonio Tavolara, figuran como redactores permanentes Julio Herrera y Obes, Eliseo F. Outes, Gonzalo Ramírez, José Pedro Varela y José María Castellanos. En sus páginas incluye textos de creación literaria -tanto de los redactores como de colaboradores diversos-, junto a artículos reflexivos vinculados a la educación, las costumbres, la religión, el arte (en muchos casos, traducciones de pulicaciones extranjeras). El equipo hacedor de **La Revista Literaria**, innegablemente juvenil, plantea en lo ideológico un lineamiento que se vuelca en gran medida a un cristianismo liberal, aunque abriendo sus páginas a todas las ideas. En lo estético, el semanario estaba marcado por la todavía poderosa impronta romántica, aunque en las inquietudes perfiladas se insinúan ya -con timidez- algunos cambios (o el eco de los mismos) provenientes del Viejo Mundo. En muchas páginas se perciben, de modo directo y también más soterradamente, muchas de las preocupaciones que iban a ser centrales en la obra de José Pedro Varela. A través de varias entregas se publicó -a modo de folletín, como era usual entonces- **Salambó** de Gustavo Flaubert, en traducción de Agustín de Vedia; de igual forma aparecieron las **Cartas de Roma y de Nápoles** del famoso crítico literario Hipólito Taine, así como **El último día de un condenado** de Víctor Hugo, en traducción de José Pedro Varela. Las páginas de la revista reúne colaboraciones de Alejandro Magariños Cervantes, Melchor Pacheo y Obes, Carlos Guido y Spano, Vicente Fidel López, Juan María Gutiérrez, Carlos María Ramírez, Juana Manuela Gorriti, Agustín P. Justo, entre otros nombres de la intelectualidad de ambas márgenes platenses.

A. Mi.

LA SEMANA Periódico Festivo, artístico, literario y de actualidad (año 1-5 Nº. 1-223, 10 jul. 1909 - 1º. ene. 1914). Montevideo. En apariencia, formulación y discurso, se trata de un producto bien típico del pos–novecientos montevideano. Figuran como directores Ovidio Fernández Ríos y Orestes Acquarone. De las cuatro partículas adjetivan-

tes que desde el subtítulo de la revista califican su contenido, las más ajustadas son, sin duda "festivo" y "de actualidad". Se trata de una revista mundana, de variedades, que desde la diagramación y el armado evidencia la intención de dirigirse a un vasto público de clase media o clase media alta, de hacerlo en una postura más superficial que profunda, y de alcanzarle a ese público materiales de muy diverso nivel. Hay, en efecto, abundancia de caricaturas políticas, concebidas y formuladas desde una intención satírica no exenta de cierta candidez. Abundan los artículos de costumbres y las crónicas de la época que conforman un interesante friso documental. Se alterna la crónica social en una formulación aldeana, profusamente ilustrada con fotos y grabados, con poemas y textos de creación de diversa catadura y procedencia. Hay textos de autores consagrados junto a otros de autores totalmente desconocidos. Por ejemplo, en marzo 26 de 1910 se anuncia la publicación de un "inédito" de Julio Herrera y Reissig, "El secreto", el 4 de junio del mismo año se publica "Oración" de Montiel Ballesteros, en enero de 1914 aparece "Sobre una tumba cándida" de Delmira Agustini. La revista contiene abundantísima publicidad de casas de comercio, modas, etc. lo que explica la regularidad de su aparición a lo largo de sus años de existencia pero también, más profundamente, da cuenta del ambiente de bienestar económico y expansión en que se desarrolló esta algo ingenua manifestación cultural.

R. C.

LA SEMANA DE "EL DIA". Suplemento de frecuencia semanal, que aparece los sábados junto al diario **El Día**. Comenzó a editarse en el mes de enero de 1979, siendo entonces la única publicación cultural de la prensa en medio del verdadero páramo en que se estaba en ese tiempo en el país. Dedica aproximadamente la mitad de su volumen a la cobertura puntual de lo acontecido en el ámbito de la cultura durante los siete días anteriores. El rubro "literatura" comenzó ocupando la mayor parte de ese espacio, reduciéndose el mismo en los últimos años a unas tres páginas promediales. **La Semana** ha tenido, a lo largo de más de diez años, un nutrido plantel de colaboradores en el tema. Los nombres más notorios y permanentes, en diferentes períodos, han sido los de Enrique Estrázu-

las, Alejandro Paternain, Milton Fornaro, Jorge Albistur, Florencio Vázquez, Alicia Migdal (con su seudónimo Jorgelina Malabia). Dedicado a la sistemática reseña bibliográfica de la actualidad literaria, realizó y realiza eventualmente reportajes a escritores (siempre en relación a un libro inminente o que acaba de aparecer) así como notas sobre diversos eventos literarios, problemas de edición, etc. Siempre ha reservado parte de su espacio a la noticia, al cable, a la información acerca del proceso de las letras a nivel mundial. En los últimos tiempos ha perdido ostensiblemente aquel margen de calidad que caracterizaba sus enfoques en los primeros años, aunque en puridad esa caída ha sido lenta y sostenida desde hace mucho. [En 1990, bajo la dirección de Alicia Migdal, el semanario amplía sus páginas, rejuvenece y aumenta el número de colaboradores, elabora diversos "dossier" sobre autores de actualidad, y luego de este agónico y exultante esfuerzo deja de existir en octubre del mismo año].

A.Mi.

LA SENSIBILIDAD AMERICANA. Libro de ensayos estéticos publicado en 1929 por Emilio Frugoni, figura de múltiple actividad y de larga trayectoria como político y parlamentario. Nacido en 1880 y fallecido en 1969, Frugoni se destacó como poeta, como ensayista, como periodista de amplia temática y como hombre público. A pesar de la diversidad de intereses y actividades, hay una coherencia que vincula los aspectos más aparentemente distantes de su labor intelectual. De ese modo, su poesía está impregnada de fuertes acentos que coinciden con su visión del hombre, de la sociedad y de la historia que lo llevaron a transitar desde las filas del partido Colorado a las del socialismo, partido que fundó. En el ensayo, su pensamiento va desde las especulaciones doctrinarias y los análisis políticos y sociales, hasta las disquisiciones estéticas y literarias. En estos últimos rubros se inscribe **"La sensibilidad americana"**, el cual congrega diez y ocho ensayos de disímil extensión y de alcance también diferente. Dividido en dos partes, se incluyen en la primera aquellos trabajos que pudieran ser denominados "teóricos", encabezado por el que da título al volumen, y que contiene lo medular de su pensamiento en torno a la problemática del arte y la creación literaria en el continente

americano a fines de la década del veinte. En la segunda parte aparecen ensayos sobre autores, reseñas, notas de evocación de algunas figuras de relieve nacional e internacional. Florencio Sánchez, José Enrique Rodó, Samuel Blixen, Julio Raúl Mendilaharsu, Rafael Barret, Emilio Oribe, Santos Chocano y Anatole France son los autores tratados. La expresión artística y literaria propia, la noción del americanismo, la misión del escritor y del artista en los países de nuestro continente fueron algunos de los puntos que preocuparon a Frugoni. En el ensayo titulado "La nueva función de la intelectualidad y el arte americanos", expresa: "Si hemos de tener un arte propio, ha de serlo no tanto porque se distinga en sus modalidades exteriores, sino porque responda a las condiciones y necesidades históricas de nuestra existencia colectiva. El verdadero americanismo es internacionalismo y humanismo".

A.P.

LA TIERRA PURPUREA, de William Henry Hudson. Fue publicada en Londres por primera vez, 1885, en dos delgados volúmenes, titulados **The Purple Land that England Lost** y bajo el subtítulo de **Travels and Adventures in the Banda Oriental, South America**. Pocos compraron el libro y "bien pronto la obra cayó en el olvido", según confesó el autor. Hudson tenía entonces 43 ó 44 años y había realizado trabajos de naturalista especializado en ornitología. Nacido en 1841 en Los Veinticinco Ombúes, partido de Quilmes, provincia de Buenos Aires, de ascendencia norteamericana e inglesa, Hudson emigró en 1874 a Inglaterra, donde murió en 1922, después de cumplir una admirada carrera científica y literaria. Si se dejan de lado las comunicaciones científicas y académicas de su especialidad, **La tierra purpúrea** fue el primer libro que publicó, seguido de **Crystal Age**, una fantasía utópica de 1887, muy vinculada en estilo y tratamiento narrativo (un romance, variante en lengua inglesa de novela), a **La tierra purpúrea**. Con fe en el valor de su libro primogénito, Hudson le introdujo modificaciones (supresión de un capítulo, "Historia de un caballo overo", que se independizó como cuento; reforma y traslado de la introducción a un epílogo) y **La tierra purpúrea** inició en 1904 su segunda vida en el ámbito de la lengua inglesa. La tercera se cumplió, ya muerto el autor, en la lengua española

gracias a una horrenda traducción de Eduardo Hillman, publicada en España, 1928, precedida por un cálido prólogo de Roberto Cunnigham Graham, sucedida por notas encomiásticas y penetrantes de Miguel de Unamuno y objeciones muy fundadas de Horacio Quiroga a la traducción. Eruditos, investigadores y ensayistas argentinos valoraron y exaltaron la obra conjunta de Hudson, particularmente en torno al centenario de su nacimiento (véase **Antología de Guillermo Enrique Hudson,** con estudios críticos sobre vida y su obra, Buenos Aires, 1941). Dos contribuciones esenciales, la de Jorge Luis Borges ("Nota sobre **La tierra purpúrea"**, publicada en **La Nación** de Buenos Aires en 1941) y las de Ezequiel Martínez Estrada (primero en la revista **Sur** y luego en el hermoso libro **El mundo maravilloso de Guillermo Enrique Hudson** (1951), hicieron leer este libro a los uruguayos. La segunda edición, 1904, de **La tierra purpúrea**, lleva un subtítulo muy aclaratorio: "Being the narrative of one Richard Lamb's adventures in the Banda Oriental in South America, as told by himself" y de la primera edición se deduce que los vagabundeos de Richard Lamb por nuestro país ocurrieron hacia 1860, cuando en realidad e históricamente tuvieron lugar entre mediados de 1868 y marzo de 1869. Aquellos fueron años, para el país, de guerras internacionales (la Triple Alianza, contra Paraguay), intervenciones extranjeras (la escuadra Brasileña y la destrucción de Paysandú), guerras civiles (la peor, encabezada por Venancio Flores, apoyado por Brasil y Argentina), motines, alzamientos, asesinatos de un presidente (Venancio Flores) y de un ex presidente (Bernardo Prudencio Berro). El Uruguay merecía que lo llamaran la tierra purpúrea, tanta era la sangre con que la regaban sus hijos, trágicamente incapaces de deponer odios y rencores. El futuro escritor inglés, entonces un mozo de veintisiete años, rescató lo esencial de esos años: el conflicto inconciliable entre blancos y colorados. Es posible que en sus recorridas por la campaña oriental haya conocido de cerca, personalmente, a algunos de sus caudillos, que sintetizó en la figura romántica y ligeramente folletinesca de Santa Coloma. De familia federal y rosista, las simpatías de Hudson se inclinaban hacia los blancos, siempre derrotados y perseguidos, altivos y rebeldes. Para Hudson, narrar era evocar, románticamente. Richard Lamb, inglés, ha raptado a su novia en Buenos Aires y huye con ella a Montevideo. Desde el cerro de Montevideo, en el primer capítulo, medita

sobre el destino del país y lamenta la tierra que Inglaterra perdió, "una de las más hermosas moradas que Dios haya preparado para los hombres..." El pueblo oriental ha descollado en la historia de la humanidad por sus crímenes, que merecen censura y desprecio. Jamás se emprendió una conquista más santa y noble que la de las invasiones inglesas, que tenían "por objeto arrancar esta tierra de manos indignas y hacerla para siempre parte del poderoso Imperio Británico." Richard Lamb viaja hacia Paysandú, en busca del trabajo que necesita para su familia. Se interna en la Banda Oriental, a la que recorre durante meses, involucrado en numerosas aventuras, entre ellas el levantamiento fracasado del caudillo blanco Santa Coloma. Conoce a los orientales y a los ingleses que se emborrachan y disparan tiros enloquecidos, al aire, en Paysandú, y también al escocés acriollado John Carrickfergus, antes de llegar a Rocha. Algo de razón tenía Borges: "El mayor defecto de esta novela es (me parece) la vana y fatigosa complejidad de ciertas aventuras". Pero Richard Lamb comienza a comprender el carácter de los orientales: capítulo "Libertad y mugre". Después de muchos avatares, el personaje retorna a Montevideo y a su esposa. Asciende por segunda vez al Cerro, se despoja de sus anteojos británicos y entiende por qué los orientales han luchado durante cincuenta años contra toda clase de invasiones extranjeras. En esta república hospitalaria y libre, sencilla de costumbres y de trato igualitario, nadie se siente separado de otro por diferencias de clase o casta. La colonización británica habría traído orden y prosperidad material, pero no igualdad. Por eso Richard Lamb desea fervorosamente que en esta tierra jamás se conozca la prosperidad que crea la energía anglosajona. La riqueza de este país es la pobreza, porque gracias a ella tenemos igualdad y libertad.

R. Cot.

LA TORRE DE LOS PANORAMAS. Cenáculo literario fundado y liderado por el poeta Julio Herrera y Reissig. Funcionó en un altillo ubicado en la calle Ituzaingó 235 (hoy 1255), esquina Reconquista, dirección a la que se había mudado la familia del poeta en 1902. Fue precedido por dos cenáculos previos. El propio Herrera y Reissig fechó la fundación en 1900, pero la Torre nació en realidad a principios de 1903.

En un informado trabajo sobre el tema, Roberto Ibáñez definió el sitio como "habitáculo mezquino y desconchado". Su fundador, hiperbólico, la consideró en cambio "celebérrima émula de las torres de Babel, de Babilonia, de Alejandría, de Pisa, de Eiffel". El séquito del Torrero, Maestro, Pontífice y Derviche de la Torre de los Panoramas estaba integrado por treinta jóvenes (o eufonistas), entre los que se destacaban sus amigos Pablo Minelli (Paul Minely en las reuniones del cenáculo), César Miranda y Andrés Demarchi. También figuraban su hermano menor Teodoro y su primo, Carlos Méndez Reissig. El tempestuoso polemista y dandy Roberto de las Carreras asistía en los primeros años, y se entrenaba allí para duelos de esgrima. Los visitantes locales (a despecho de un cartel que advertía: "Prohibida la entrada a los uruguayos") fueron entre otros José María Fernández Saldaña, Florencio Sánchez, el pintor Vicente Puig y Raúl Montero. Entre los extranjeros se destacaron José Ingenieros y Alberto Ghiraldo. Las reuniones se hacían de día, debido a la falta de luz artificial. La Torre comenzó a decaer en 1904, cuando su fundador hizo un viaje a Buenos Aires, donde residió unos meses. Las actividades terminaron definitivamente en 1907, cuando murió el padre del poeta y su familia volvió a trasladarse.

E. E. G.

LA TREGUA (1960) de Mario Benedetti. De las abundantes paradojas que han sido planteadas por la crítica en torno a la obra de Benedetti, interesaría dilucidar una que, en particular, afecta la precisa comprensión y aceptación de la novela **La Tregua**. Es aquella que se construye entre una doxa que descubre un intelectualizado creador recayendo en hipótesis y digresiones ensayísticas en medio de sus novelas, y su aparente contraria, que elige la imputación (también a la manera de estigma) de impresionismo, arbitrariedad y aún incultura en algunos campos del conocimiento, a la hora de convertir los ensayos en divagaciones febriles y antojadizas. En los extremos de esa línea de tensión se invalidarían igualmente las dos obras que Benedetti publicó en 1960. **El país de la cola de paja** por el fallido intento sociológico del que su autor reniega expresamente, y **La tregua**, por cierta retórica que induce a contarnos el personaje en lugar de mostrarlo en acción. La forma de diario personal

que adopta la novela explica la proclividad a lo reflexivo que no siempre logra trasmitir plenamente los lugares comunes de cierta tipificación montevideana en un personaje contante y viviente. Lo argumental queda a la zaga de otros aspectos y puede reducirse a breves trazos: la novela cuenta un año en la vida de Martín Santomé. Cuando comienza, su protagonista tiene 49 años, tres hijos, es viudo hace 25 y anhela su pronta jubilación de un cargo administrativo en una empresa privada. Cuando termina, ha cumplido los 50, es su último día de trabajo y arrastra la aventura y desventura de su amor otoñal con la joven Laura Avellaneda, que nace, crece y muere en el transcurso de ese año. Es ese amor que se trunca por la muerte de la amada la tregua de que habla el título de la novela. La dimensión fundamental es entonces la transformación interior que soporta M. Santomé ante la reaparición del amor de su vida. La novela sabe convertir sabiamente los antiguos fuegos en vestigios moderados, logrando una forma de decoro en las pasiones de su protagonista. Ese decoro no es solo producto de la madurez enfrentada al recuerdo del ya lejano ardor juvenil, sino el apaciguamiento de una vida sin ambiciones, con breves expectativas, que transcurre sordamente en un lugar que amortigua las estridencias. El diario íntimo de Santomé quiere sin embargo nutrirse de otras dimensiones de la afectividad. Intenta esta tarea delineando sus relaciones de amistad (que opone en una dicotomía muy rígida del amigo tonto frente al amigo hondo) y sobre todo en la relación con sus hijos. Es aquí donde se nota más claramente la ausencia de ductilidad, necesaria para que Santomé no se transforme en ese demasiado evidente prototipo del montevideano. Sus hijos sirven sobre todo para incursionar en algunos lugares comunes, que lo son también de la literatura de Benedetti: los pitucos, la homosexualidad, la coima y la decencia en la ética social, etc. Es allí donde el libro recorre los lindes de la novela rosa (A. Rama) o de la peor novela de costumbres. Sin embargo frente a algunas debilidades en la sinceridad de conflictos del protagonista (el religioso por ejemplo) se levanta una sólida percepción de las ilusiones y los fracasos de los hombres adocenados. Y aunque pasados los años el país haya cambiado, y sus hombres hayan sido desbordados por situaciones inesperadas, al punto de provocar el rápido envejecimiento de los temas y preocupaciones, y la conformación de una nueva escala de valores, aún así, la novela se encuentra con nuestros

perímetros de la mediocridad apabullados por los temas inescrutables: el amor y la muerte. Cabe destacar el nuevo esfuerzo de Benedetti por buscar originales aunque riesgosos modos de elaboración narrativa (**Quién de nosotros**, su novela anterior buscaba diversas formas de experimentación; en el punto de vista, en la relación texto-paratexto, etc.). La traducción a distintas lenguas y su edición en otros países de lengua castellana son el resultado de un grado de "universalidad" cierto que alcanza la novela, y también, en alguna medida la contrapartida y la venganza del interés fruitivo con que se pudieron leer en nuestro país las peripecias de funcionarios rusos o nórdicos, tal como las hizo llegar la literatura de fines del siglo pasado y principios del presente.

O. B.

LA VIDA BREVE. Publicada por primera vez en el año 1950 por la Editorial Sudamericana de Buenos Aires, es una novela capital de la literatura uruguaya. A la distancia y considerando la evolución de su autor, Juan Carlos Onetti, es la más rica en significaciones que se proyectan a toda su producción posterior. **La vida breve** continúa la temática de angustia y desesperanza iniciada con **El pozo** (1939) e inaugura la saga de Santa María, ciudad que será la inconfundible geografía de sus novelas futuras. Esta condición de transición, este valor de pasaje, se superpone y puede enturbiar las virtudes intrínsecas del texto. Pero así como coexisten en la novela dos historias, es necesario apelar a una axiología doble: la que supone el estudio del texto en tanto discurso independiente y la resultante de la lectura de la obra total de Onetti. La novela se inicia con la espera del temporal de Santa Rosa. En la ciudad de Buenos Aires, un desencantado redactor publicitario -Juan María Brausen- recibe el encargo de escribir el guión para una película que nunca se filmará, pero se transforma en una inesperada vía de salvación. En el comienzo de esa creación jamás filmada "Hay un viejo, un médico que vende morfina. Todo tiene que partir de ahí, de él". Desde esa crisis de creación que se encuentra con la vejez del Dr. Díaz Grey, emana la potente presencia de novelas como **El astillero y Juntacadáveres. La vida Breve** es el primer engranaje que acciona la existencia de Santa María, es el pasaje de lo cotidiano ficticio a la utopía

ficticia que por arte de la escritura deviene en una realidad casi tangible con plazas, prostíbulos y estatuas. La escritura aparece como vía de salvación. La duplicación de la historia, una real (duplicada también por el seudónimo de Juan María Arce) y otra cinematográfica se confunden hasta el concubinato en la capitulación de la novela. La novela, que condensa y preanuncia todas las claves estéticas de su sistema, más que el punto de máximo alarde técnico muestra el momento de máxima tensión creativa, ante los esfuerzos visibles por encontrar soluciones aún al alto precio de incluirse como personaje. "Sobre el escritorio, la fotografía estaba entre el tintero y el calendario: las cabezas de los tres repugnantes sobrinos de la Queca esforzaban sus sonrisas a la espera del momento en que el hombre que me había alquilado la mitad de la oficina -se llamaba Onetti, no sonreía, usaba anteojos, dejaba adivinar que sólo podía ser simpático a mujeres fantasiosas o amigos íntimos- se abandonara alguna vez, en el hambre del mediodía o de la tarde, a la estupidez que yo le imaginaba y aceptara el deber de interesarme por ellos". Esto pasaba en el estudio publicitario de Brausen, en la significativa calle Victoria. Onetti apuesta todo en esta novela. Es la salida o la aniquilación. La crisis es superada. Se inicia una de las más poderosas empresas de la imaginación de la literatura uruguaya y latinoamericana.

J. C. M.

LAS FORMAS DESNUDAS (1930). Libro de poemas de Enrique Casaravilla Lemos. Se sitúa entre **Las fuerzas eternas** (1920), que reúne definitivamente ordenada, según manifestación del poeta, el conjunto de su obra en verso hasta esa fecha, y **Partituras secretas** (1967), antología constituída por noventa y nueve poemas seleccionados por Esther de Cáceres entre los muchos que el autor escribió a lo largo de casi cuarenta años, durante los cuales no publicó ningún libro, aunque dio a conocer algunos poemas -muy pocos- en publicaciones periódicas. Los textos que componen **Las formas desnudas** se hallan distribuídos en tres libros: el primero congrega, bajo el epígrafe "Invoco a las auroras puras", cuarenta y un poemas; el segundo está integrado por una secuencia de nueve poemas en prosa y el tercero, por un conjunto de pensamientos de carácter casi aforístico y que el poeta caratula como "exámenes interio-

res: señales o aspectos en mi entendimiento, contradicciones". El orbe lírico constituído por los poemas del **Libro I** admite ser denominado - y la afirmación es válida para los poemas en prosa del **Libro II** con la calificación de poesía «existencial-filosófica», o, inversamente, «filosófica-existencial», entendiendo por tal aquélla en la que el poeta resuelve en reflexión las vibraciones de su sensibilidad ante el mundo, pero, y esto es sustantivo, sin que la reflexión impida que aquéllas vibraciones se reflejen, estremecidamente, en el poema. De este modo, el «yo lírico» queda apresado, en la red verbal que es el poema, en su doble vertiente de pensamiento y sensibilidad. Uno y otra se evidencian hondos y ricos en inflexiones en los poemas de **Las formas desnudas**. Al respecto, Alberto Zum Felde ha escrito lo siguiente: "(...) pocos poetas se muestran tan cambiantes en sus faces psicológicas, en su riqueza de tonos líricos, a punto de parecer, al criterio simplista de la mayoría, como un tipo contradictorio. Alguien ha dicho -no públicamente-: 'Hay tres o cuatro poetas distintos en este libro; ¿Cuál es el verdadero?' Todos, podría responderse, pues que son fases distintas de una misma conciencia, múltiple y aún hasta cierto punto contradictoria de sí misma". De entre las cambiantes fases sicológicas y riqueza de tonos líricos de Casaravilla, el citado crítico destaca, entre otras, dos: las constituídas por los "polos opuestos del fervor místico y del ardor erótico, entre los cuales vibra en tensión trágica, su lirismo". Dos poemas, "Estremecimientos del recuerdo" y "Ruego", ejemplifican, para Zum Felde, esa polaridad (que tiene antecedentes en poemas de **Las fuerzas eternas** y consecuentes en los de **Partituras secretas**). En otros poemas ("Bailable", "A ella-semejante a Diana"), el tema erótico se muestra satinado de espiritualidad y alguno ("Versos terrenos...") hace evidente la simultánea presencia en el "yo lírico" de ambos extremos de la polaridad. "La Ley es dejar el cuerpo y los esplendores de este mundo -que son inmensos- por otros, infinitos", afirma el poeta en uno de los aforismos del **Libro III** y la convicción allí expresada se trasluce, con modulaciones diversas, en algunos poemas del **Libro I**: "Deseo", "Lamentaciones", "Valor y tragedia", "Oscuridad" y "Un halcón". Según Zum Felde, "el dinamismo de las grandes urbes actuales" y "la reacción del espíritu humano frente a la realidad del maquinismo" adquieren fuerte expresión lírica en uno de los más inspirados poemas de **Las formas desnudas**: el titulado "En las

calles llenas de invenciones". El encanto poético de las cosas humildes y su sentido trascendente ("Dicha de lo pequeño", "En el tiempo"), la alegría como expresión del entusiasmo dionisíaco ("Júbilo viviente"), la belleza del mar y el simbolismo que de ella deriva el poeta ("Mar Como el mar"), el misterio de la vida y de la muerte ("En lo oscuro de la senda", "La propia sombra", "Inocencia"), la aspiración a la pureza ética, recordando la expresión kantiana: "desperté, y comprendí que la vida es deber" ("En oración"), son otras tantas manifestaciones de la temática lírico-filosófica del autor de **Las formas desnudas**. Sobre los valores formales de su poesía, cuya originalidad ha sido destacada unánimemente por la crítica, Esther de Cáceres ha escrito estas certeras palabras: "La libertad de formas, patentizada en su intrépida sintaxis original, no excluye en Casaravilla el rigor consciente, no significa ruptura con la más noble tradición ni extravagancia advenediza. Las invenciones irrumpen con señorío, según sus apoyos profundos y seguros; se adelanta al tiempo; se constituyen en elementos precursores de la poesía uruguaya. (Puede encontrarse esta relación cuando se hacen investigaciones estilísticas en los poetas que vinieron después: sobre todo en aquéllos que adquieren caracter eminente, tal es el caso de ese héroe delicado a intenso de la Poesía que es Juan Cunha)". Una valoración global de **Las formas desnudas** puede sintetizarse en la afirmación de que es uno de los libros señeros de la poesía lírica uruguaya.

A. S. V.

LAS LENGUAS DE DIAMANTE. Es el primero y el más famoso de los libros de Juana de Ibarbourou. Con su publicación, en 1919, su autora adquirió en forma inmediata la adhesión de un público fiel, que fue renovándose de generación en generación, al mismo tiempo que un apoyo crítico internacional. En este libro no hay cambios formales importantes; la novedad mayor que en él se opera, se refiere a la transformación del ámbito, al aire juvenil y feliz que se respira, al espíritu pagano y gozosamente sensual, al cambio en el tono elegido por la poeta y al ángulo de visión desde el que percibe y trasmite su universo. Todavía se observan trazos de una dicción modernista que poco a poco irá cediendo lugar a una lengua poética cada vez menos literaria y más

ligada al paisaje real y verificable. El escenario en el que se desarrollan estos poemas es claramente uruguayo, el paisaje es real, los elementos son reconocibles. Es un libro donde se percibe una atmósfera de campo; podría decirse que este es un libro campesino, en tanto **Raíz salvaje** se vuelve un libro ciudadano. En **Las lenguas de diamante** aparecen hierbas, flores, yuyos, pájaros, animales, todos ellos reales, aun cuando a veces se entremezclen con algunos faunos o personajes míticos heredados de Julio Herrera y Reissig. Aquí hay ranas, arroyos, pantanos, tomillo, abejas, manzanas, semillas, violetas, jilgueros, ceibos, avena, trigo en íntima comunión y oficiando como instrumentos de una gran orquesta que el poeta dirige para expresar un canto celebratorio y jubiloso de la vida. El libro se divide en tres partes: 1) La luz interior, 2) Anforas negras, 3) La clara cisterna. Las partes más importantes y más logradas son la primera y la tercera, mostrando la segunda una nota de melancolía excesivamente cargada de elementos literarios. Es en las otras dos, donde la escritora mostrará los rasgos más definidos de su personalidad artística, la que quedará, de alguna manera, sellada con este primer libro ya definitivo. Pienso que quizá sea este uno de sus trabajos más importantes pero no que sea el mejor; todavía aparecen algunas irregularidades y flojedades en la expresión. Con todo, será este el libro que promocionó a su autora para entrar en la historia de la poesía hispanoamericana.

J. Ar.

LAS MILONGAS. Es uno de los mejores y a la vez el libro más popular de su autor. Washington Benavides muestra aquí, armoniosamente enlazadas las dos grandes líneas que vertebran su obra, la de tradición culta y la de tradición popular: "por eso no se sorprendan / si contrapuntean aquí / la guitarra de Gabino / y el arpa del rey David /." La primera edición es de 1965. En las posteriores fue agregando poemas que no alteraron la profunda coherencia del libro, su aliento vital, su optimismo de lucha, sentimientos estos expresados a través de una versificación popular (adopta el octasílabo) y de elementos que delatan la presencia de los grandes problemas nacionales colectivos, allí aparecen entonces personajes populares como "la Padilla" o "Seu Franklin Olivera", apare-

ce la historia a través del recuerdo de Tupambaé, el problema social mediante la referencia a la Caja de Jubilaciones o a los locos del manicomio, junto a referencias íntimas y personales. Es una de las pocas veces en que el fervor popular se ha conjugado armoniosamente con el entusiasmo de la crítica; ambos supieron ver en este libro no solo sus valores estéticos intrínsecos, sino la fiel interpretación de una circunstancia histórico-social.

J. Ar.

LAS ORILLAS DEL MUNDO (Mont., 1980). Esta novela continúa y culmina el estilo de los cuentos publicados por Anderssen Banchero a partir de 1951. Sus temas obsesivos son la pobreza del suburbio, la nostalgia, la soledad, la frustración, el tedio. En esta novela de su plena madurez, su lenguaje, de gran riqueza descriptiva, adquiere un ritmo más ágil, en el que el humor satírico suele quebrar la persistente tristeza de su lirismo. El relato en primera persona, con diálogos concisos y un sobrio empleo del habla regional, se estructura como una autobiografía novelada que abarca la infancia y la adolescencia hasta el ingreso del joven a una soledad desesperada en el mundo adulto. La primera parte es notable por el eficaz trazado de los personajes, la intensidad de las imágenes visuales, la expresión de la nostalgia atemperada en sesgos irónicos. A partir del capítulo 16 se acentúa la subjetividad, el relato se vuelve más elíptico y sombrío (lo que no implica, por cierto, una falla), las anécdotas tienden a desdibujarse en la grisura de la atmósfera ciudadana. Hosco individualista, Banchero logra definir aquí una fuerte personalidad, muy representativa del lenguaje y el ambiente del Uruguay de mediados del siglo. Las peripecias que protagoniza el narrador de **Las orillas del mundo** son mínimas. Es la monotonía cotidiana oscilando entre dos asordinados polos emotivos. Por un lado, el fracasado amor a una niña con rostro de madona, tópico literario que el autor roza con delicadeza pero no llega a desarrollar. Por otro lado, la náusea existencial vinculada al crecimiento de la ciudad con sus secuelas de corrupción moral, contaminación ambiental e incomunicación. Montevideo adquiere un relieve protagónico en esta visión nunca idealizada ni mitificadora, teñida de nostalgia al comienzo, más crítica y hasta

iracunda en los últimos capítulos. Dicha evocación se desarrolla en un proceso histórico que elude la política local pero destaca algunas instancias de la memoria colectiva: la llegada del Graff Zeppelin, la plaga de langostas, los desbordes del arroyo Miguelete, los ecos de la segunda guerra mundial, el hundimiento del Graff Spee, el triunfo de Maracaná, etc. Se trata, sin duda, de una obra valiosa y memorable dentro del panorama de la narrativa uruguaya contemporánea.

M.Re.

LAS OSCURAS VERSIONES (1980) reúne siete libros de poemas de Enrique Fierro escritos entre 1966 y 1973. La composición dispone las publicaciones en orden inverso, de lo más (**Días con perro**) a lo menos reciente (**Impedimenta**). De esa manera sustituye la cronología por el despliegue sincrónico de un sistema de escritura. Desde la síntesis extrema al relativo desarrollo de ideas, ese sistema aparece marcado por el empleo de procedimientos textuales (paréntesis, preguntas, cortes, espacios en blanco) que tienden simultáneamente al cuestionamiento y a la expansión de las posibilidades del lenguaje poético. La impresión de oscuridad y ambigüedad, lo que ha hecho de Fierro un poeta "difícil" desde sus inicios (**De la invención**, 1962) responde a una actitud crítica ante códigos de comunicación, tanto lógico-sintácticos como de la propia metalengua poética. En su poesía se trata de captar otra dimensión del lenguaje, en que se asiste al procesamiento y cruce de ideas y datos dados "en bruto"; trabajo en el aire que convierte al texto en signo de lo que no se ve. Esas síntesis-iceberg explican la superficie fragmentaria y caótica de los textos: la ausencia de nexos y partículas aclaratorias, los enunciados interrumpidos y continuados en otro registro, las síncopas rítmicas, los paréntesis en blanco, las elipsis, las preguntas bruscas; y también lo que suponen: el levantamiento de haces semánticos contrapuestos y reunidos a partir de la producción de un sentido del discurso a partir de las relaciones propuestas por el mismo discurso. Mundo visto desde dentro del lenguaje, lenguaje que se examina en el acto mismo de designar al mundo, la escritura de Fierro se hace personal por el mismo rechazo del estilo como imposición arbitraria de una personalidad jerar-

quizante: los textos parecen hacerse a partir de su propia máquina. Lo que hace de Fierro un poeta moderno (y no sólo dentro de nuestra historia literaria) entre otras razones, es el riesgo asumido de juntar el máximo trabajo textual y el caos del habla; el silencio del laboratorio y el ruido de la calle. Otras razones son las mismas que hacen de él un excelente poeta en términos generales: el dominio de la sonoridad y el ritmo, la dosificación de imágenes, el repertorio que supone el empleo de la ambigüedad referencial como borroneo de límites entre lo comunicable y lo no comunicable. Como ejemplo; "juega el juego/la doméstica niña/ de cincuenta años: la cuenta que canta que/ la ¿lúbrica? pantera/ se congela es/ un sonido desprovisto/ de palabra y como líquido:/ música sea/ hacer del mundo un infierno" ("Para hombrear la poesía", **Trabajo y cambio**).

R. A.

LAS PUERTAS. Libro de treinta y seis elegías de Jorge Medina Vidal publicado en 1962, representativo de su lírica de registro culto y de búsqueda de la esencia interior. Perfiló una de las cuatro posibles tendencias en el discurso poético de la "generación del 60". "Las puertas" en el libro son configuraciones líricas y simbólicas que marcan, limitan los sitios de lo desconocido, lo inaprensible e invitan a un adentrarse en el misterio existencial, en la dolorosa conciencia de la finitud, en la soledad de la peripecia del amor: una ausencia esencial. Uno de sus textos, "San Giorgio e il Drago", es un extenso poema verdaderamente antológico, en el que se advierte la recepción de los grandes líricos del siglo y en el que se desarrolla el tema de la conciencia poética (San Jorge) combatiendo agónicamente contra el mal (el dragón), encarnado en la sociedad humana contemporánea.

R. P.

LAS VOCES DISTANTES Y FUERADEFRONTERAS. Se trata de dos antologías de la literatura uruguaya producida fuera del país por escritores exiliados. **Las voces distantes**, publicada por Editorial Monte Sexto en 1985 y en Montevideo, fue compilada por el crítico Alvaro Barros-Lémez, a quien pertenece además el prólogo que la encabeza. El

libro vio la luz luego de años de búsqueda de editor fuera del país, constituyéndose en uno de los primeros títulos de Monte Sexto. Es presentado como una "muestra", y aúna prosa y poesía, así como también letras de canciones (en narrativa: cuentos y fragmentos de novela). Son 52 autores, en general reconocidos y con obra considerable; hay una buena aproximación a nombres, sobre todo poéticos, surgidos en los años setenta. La selección se hizo en algunos casos a partir de obras representativas, y en otros eligiendo textos relacionados temáticamente con la situación vivida (represión, exilio). La antología incluye curiosidades, como por ejemplo un poema de Juan Carlos Onetti. En cuanto a **Fueradefronteras**, fue editada conjuntamente en Estocolmo y Buenos Aires en 1984, por Nordan-Comunidad. La compilación fue realizada por Ana Luisa Valdés, María Gianelli y Fernando Beramendi. El producto resulta más personal, menos representativo, más desparejo que el anterior volumen reseñado. Posee no obstante la virtud de tener en cuenta poetas que la crítica no había considerado tal vez por falta de libro o difusión. Junta poemas y relatos de 34 autores -está ilustrada por nueve plásticos-, reuniendo nombres bastante conocidos con otros absolutamente nuevos. Los compiladores reconocen en el prólogo que su trabajo "no es la antología del exilio".

A. Mi.

LETRAS. Revista dirigida por Profesores de la Sección de Enseñanza Secundaria y Preparatoria para Mujeres. Aparecieron 12 números -algunos dobles-, entre 1929 y 1933. No registra cuerpo de redacción ni página editorial, aunque fuentes testimoniales aseguran que su impulsora fue la conocida profesora Alicia Goyena. Figuran entre sus colaboradores, connotados docentes de Enseñanza Secundaria, que aspiraban a dar voz externa a la Institución. Incluye artículos de divulgación científica (Venancio Tajes, Ana Gorli de Bozzolo, Gustavo Amorin, Aída Barlocco), filosófica (traducciones de Bergson, reflexiones de Magda Louzan, Desiré Roustan), histórica (Evangelio Bonilla, Pablo Blanco Acevedo, Américo Escuder, Alcira Ranieri, Isabel Maggiolo, Celia García Sturla, sobre música (Francisco Lange, Luis Velazco), plástica (Emilio Oribe, Arístides Delle Piane, José Zorrilla de San Martín). La

literatura es su afán primordial, encontrándose textos poéticos de María Eugenia Vaz Ferreira, y reiterados homenajes a su memoria, como los de Sara Rey Alvarez o Pedro Miguel Obligado, la "Elegía exaltada" de Carlos Sabat Ercasty; "oraciones" pronunciadas en sus aniversarios, por Esther de Cáceres, Ofelia Machado Bonnet, Eduardo de Salterain, Emilia Santini y Clemencia Nieto. La revista también recoge una selección de poemas traducidos por Emilio Oribe, de autores como Rimbaud, Verlaine, Valery, Claudel, Baudelaire, D'Annunzio, Apollinaire. Poemas de Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe, Fernán Silva Valdés, Eugenio Petit Muñoz, Esther de Cáceres, Luisa Luisi, Fernando Pereda, Sarah Bollo, Luce Fabbri, Ofelia Machado Bonnet son publicados en sus páginas así como estudios de E. Oribe sobre la obra de Delmira Agustini; de O. Machado Bonnet sobre la poesía femenina; de Julio J. Casal sobre la canción gallega; de Clotilde Luisi sobre Sarah Bollo; de Alejandro Arias sobre Juan R. Jiménez; de Luce Fabbri sobre las Bucólicas. **Letras** publicó asimismo suplementos uno de los cuales incluye poesías de Alvaro A. Vasseur y dos artículos sobre el mismo, de Carlos Sabat Ercasty y Luis Gil Salguero.

A. T.

LETRAS URUGUAYAS. Libro ensayístico de Gustavo Gallinal, publicado en París por la Casa Editorial Franco-Ibero-Americana, en 1928, con el subtítulo Primera Serie. Está integrado por veintitrés artículos, la mayoría de los cuales había aparecido en **La Nación** de Buenos Aires. En el prefacio a la obra, Gallinal anuncia la publicación próxima de una Segunda Serie, que, sin embargo, nunca apareció. Lo que habría de publicarse, de modo póstumo, en 1967, en la Colección de Clásicos Urugayos (Biblioteca Artigas) con Prólogo de Carlos Real de Azúa, es una edición ampliada de **Letras uruguayas**, en la que se incluye varios trabajos sobre Acuña de Figueroa, Rodó, Herrera y Reissig y el artículo "Algunas reflexiones sobre literatura uruguaya", la mayor parte de los cuales había sido dada a conocer en publicaciones periódicas y es contemporánea a los artículos recogidos en 1928, en la edición original.

El libro no articula,ni se propone articular, por la propia naturaleza miscelánea, una visión sistematizada de la literatura uruguaya. Sin embargo, casi todos los artículos en su conjunto resultan coherentes no sólo por el común denominador de la producción literaria específica que abordan, en un período, además, acotado en su límite final por el primer cuarto del siglo, sino porque los trabajos -en sus respectivos niveles- son consecuencia de un aplicado método que se proyecta hacia el pasado como hacia el presente histórico y que puede resumirse en esta máxima del autor: "Restablecer la ecuánime perspectiva total es la obra de los críticos serenos". Del siglo XIX examina los escritos de Larrañaga, las obras del ya mencionado Acuña de Figueroa y en particular "La Malambrunada", y del olvidado Alejandro Magariños Cervantes; parte de la labor de Zorrilla de San Martín y a Carlos Roxlo a modo de semblanza y sobre la perspectiva emocional de su reciente muerte. Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira, José Enrique Rodó y Julio Herrera y Reissig son los autores del 900 considerados. También reseña la vida y la producción de Alonso y Trelles, la poesía de Emilio Frugoni y las antologías de poesía uruguaya desde el **Parnaso** de Lira hasta la selección de su contemporáneo Falcao Espalter. Sus contemporáneos son asimismo los otros autores sobre los que escribe: Osvaldo Crispo Acosta, Antonio Soto (Boy), Julio Raúl Mendilharsu, Adolfo Agorio, algo mayores, Pedro Leandro Ipuche, estricto coetáneo, y los apenas más jóvenes Juana de Ibarbourou, Emilio Oribe y Andrés Héctor Lerena Acevedo. Como complemento y visión panorámica agrega el demasiado breve pero importante ensayo "La vida literaria uruguaya en 1925". De otra índole, y marginales a la concepción vertebradora del libro son su conferencia sobre el sentimiento hispanoamericano en nuestra literatura, y principalmente el brillante e irónico "Diálogo de antesalas", y "Nomenclatura urbana", este último ajustada traducción del compromomiso vital del escritor con su medio y las mejores tradiciones del patrimonio cultural colectivo.

W. P.

LITERATURA URUGUAYA DEL MEDIO SIGLO (1966) de Emir Rodríguez Monegal. Con una extensa introducción, estructurada en 4 partes en las que se aborda la literatura uruguaya desde la poesía, la narrativa, el teatro, el ensayo, y un apéndice dedicado a "Los Nuevos", esta obra es testimonio y examen de 25 años de creación nacional. Considerándose a sí mismo como un "crítico militante", Emir Rodríguez Monegal, declara no obviar "el compromiso máximo de opiniones y juicios" y aspirar a la "objetividad crítica". Defensor del valor autónomo de la obra literaria, aunque sensible a sus contextos, rechaza el aporte de la crítica sociológica, a pesar de ser consciente de las limitaciones de la estilística -modelo implícito en sus análisis- para el despliegue de enfoques que trasciendan los textos concretos. Trata de salvar esta insuficiencia recurriendo a planteos de la teoría de las generaciones o de la psicocrítica, sin reflexionar nunca sobre sus métodos. La coherencia de la obra surgirá, entonces, de su muy personal visión de la realidad y la cultura uruguaya. La "Introducción" parte de una ubicación histórica que toma como eje el año 1958, fecha-símbolo de un cambio de conciencia nacional. El tono predominante es el de un inteligente observador que resume creencias y vivencias de un proceso político con cierta ajenidad. Es como si hiciera el cuento de los cuentos que aceptaron los uruguayos, con malicia pero sin pasión; sin odios grandes, aunque sin refrenar los menores. Con un estilo eficaz, ameno, comunicativo, al que afean algunos tics, pero que es igualmente muy disfrutable debido a su gracia verbal, su ironía punzante, su capacidad para crear imágenes plásticas claras y persuasivas, Rodríguez Monegal parece tener el don de la simplicidad. Es cierto también que, dada la rapidez con que soluciona problemas complejos, esta sencillez en el decir se transforma por momentos en simplificación. Polemiza con la tarea realizada por **Marcha** desde sus inicios. Fundamenta su desconfianza ante el Tercerismo propugnado por el semanario y establece su disidencia ante los "análisis bachillerescos" y el "espíritu leguleyo y de abstracción de la izquierda uruguaya". Se adhiere así, a lo que es una postura tradicional del pensamiento conservador: oponer el realismo a la abstracción y utopismo de la izquierda. Esta misma actitud es la que sustenta, en el plano literario su rechazo de toda teorización. Lo medular de la introducción se encuentra en la explicación del surgimiento de la "generación del 45", el trazado

de su fisonomía, la descripción del proceso de su asentamiento. Ahora sí, la pasión (bienvenida) sostiene el análisis y el testimonio. Desde el momento en que escribe, Rodríguez Monegal parece preguntarse ¿qué logramos? Su voluntad de tomar distancia no oculta la profunda carga de participación vivencial que la respuesta, este libro, comporta. Y es que la pasión, cuando no genera graves distorsiones en la perspectiva (como por ejemplo el afirmar que el momento más intenso en el trabajo del equipo de **Marcha** es el comprendido entre 1948 y 1958, fechas que coinciden casi totalmente con el período en que él dirige la página literaria del semanario, y el no tener en cuenta la labor de A. Rama, a pesar de considerar el año 58 como crucial para la cultura nacional, al frente de la misma) otorga esa dimensión convincente que lo vivido con intensidad siempre tiene. Cuando analiza la labor de las"generaciones" anteriores a la del 45, más que sopesar sus virtudes y sus carencias como podría hacerlo un historiador de la literatura, lo que hace fundamentalmente es elaborar un "pasado útil". El reclamo para su presente de una vida literaria auténtica lo hace exaltar la actitud intelectual de nuestros hombres del 900 y denigrar los "hábitos" oficialistas -no suficientemente particularizados- de las subsiguientes (considera una "generación" del 17 y otra del 32). El tomar modelos del pasado no solo es válido sino imprescindible para una cultura que se precie de tal; pero es necesario estar atentos a las posibles distorsiones que una lectura demasiado literal o parcializada, no suficientemente mediatizada, pudiera generar. Si resultó funcional en las décadas del 40 y del 50 el rescatar la rebeldía y capacidad de entrega de nuestros novecentistas, también es cierto que la reducción del compromiso a una militancia cultural antioficialista suscitó una forma de quietismo impensable en el 900. En otro momento, Rodríguez Monegal realiza una crítica a los escritores del 45 y a Carlos Maggi especialmente, que, creemos, le cabe perfectamente: "... en vez de rebelarse contra sus padres para fundar de nuevo la nación, con toda responsabilidad y riesgo, se refugian en la crítica cejijunta y trascendente, o en la estampa satírica. Rehuyen el parricidio y se consuelan con la literatura". Por su sensibilidad y formación es en el estudio de los poetas del 45 ("1a. Parte") cuando parece ahondar realmente en la materia que trata. Propone precursores, señala influencias, destaca algunos nombres (sobre todo Fernando Pereda), establece líneas creativas. Más que

presentar una clasificación, "lo que sí importa" -dice- es reconocer el "acento personal", "el sentido de la poesía", "el mundo" que cada poeta "dibuja". En sus análisis de Líber Falco, Juan Cunha e Idea Vilariño -en los que se detiene más extensamente- se nota el acopio fecundo de las concepciones literarias de Pedro Salinas y Amado Alonso. Al trazar "la forma interior" de esta poesía bucea en los temas determinantes de cada poeta, rastrea sutilmente los matices de su "tono" lírico, descubre, en fin, la "voz" de cada uno. Más discutible, la "2ª. Parte", comienza con una afirmación que sabía polémica, aunque no da cuenta del debate. Persiste en encerrar a Felisberto en la "generación" anterior (¿Si Juan Cunha es un adelantado, por qué Felisberto no?) y en dar, en 1945, su obra por prácticamente concluida. La publicación de **Por los tiempos de Clemente Colling** en 1942 o **El caballo perdido** en 1943, daban la pauta de un mundo en indiscutible madurez y desarrollo, que en 1965 -años en que fecha ERM su crítica- nuevas y definitivas obras habían confirmado. De nuevo es mucho mejor cuando analiza la obra de un autor en sí que cuando establece líneas de interpretación más generales, pues suele apelar a dicotomías fáciles y por ende poco explicativas. Entre los numerosos narradores considerados, se detiene en Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti. Al revisar hoy estos análisis resulta clara su valiosa contribución a delinear el mundo particular de cada uno de ellos, pues tuvo la capacidad de poner en circulación ideas que por su operatividad y justeza siguen vigentes. En la "3a Parte", más descriptiva, más sometida a una visión inmediata, traza, con apreciaciones opinables, un breve esbozo de la trayectoria de nuestro teatro desde Florencio Sánchez. El rechazo a proyectar los problemas culturales en una perspectiva ideológica, o si se quiere, globalizadora, le permite explicar -sin dudas ni resquemores- la ausencia de un nuevo Florencio porque "el lenguaje de la tribu, hecho ante todo de gestos y de lacónicas frases, tendrá un sesgo internacional y se empezará a forjar en la oscuridad de las salas cinematográficas". En ningún momento, a pesar de tocar el tema en más de una oportunidad, Rodríguez Monegal se detiene a profundizar el problema de la incorporación de técnicas creadoras de los países desarrollados. Soslaya el peligro, acuciosamente planteado por Carlos Real de Azúa, mucho antes de que escribiera este libro, de estar forjando una cultura de "consumidores y expectadores".

El tono se hace más agresivamente polémico, las alusiones personales se acumulan en las secciones dedicadas al ensayo ("4ª. Parte") y a "Los Nuevos". Entre los ensayistas, se detiene en W. Lockhart, Roberto Ares Pons y Carlos Real de Azúa. Desafortunadamente la manifiesta admiración por el último de los nombrados, no se traduce, en este libro,en una conciente asimilación de los condicionamientos que una perspectiva "moderna", como la de ERM implica y que C. Real de Azúa analizara reiteradamente con su habitual refinamiento. En el espacio dedicado a "Los Nuevos" enumera lo que estos han heredado en el campo de la cultura, exaltando así los logros de su "generación". La actitud paternal, la amplitud de miras implícita en el darle un lugar a esta otra "generación" se vuelve ataque virulento, detenido, sañudo a la hora de defender posiciones. Fruto fundamentalmente de su labor al frente del semanario **Marcha**, esta **Literatura uruguaya del medio siglo**, permanece deudora de las características que el medio periodístico impone a sus ejercitantes. Sin problematizar su objeto, sin establecer padrones críticos, confiando excesivamente en su inteligencia, juicio e información, hoy resulta un poco ingenua esa creencia en la posibilidad de una visión objetiva aludida en el prólogo. Sus valiosos análisis del mercado literario, el público, las editoriales, los medios de comunicación; su perspicacia para detectar liderazgos y políticas literarias hubieran encontrado una más adecuada resonancia si hubiera sido capaz de deponer sus enconos con la crítica sociológica, para aceptar algunos de sus aportes.

C. B.

LOGICA VIVA (1910). Carlos Vaz Ferreira. El pensamiento de principios de siglo renegó de la metafísica -no todo, claro. La filosofía que buscó aproximarse a las ciencias experimentales, a veces bajo forma de positivismo, otras de psicología de laboratorio, periclitó tempranamente. Parte de ella se refugió en la lógica (la obra descollante en esta materia fue dada a conocer también en 1910: los **Principia Matematica**, de Whitehead y Russell), formalizándose y dotando a su signo representativo de un valor eminentemente matemático. Y parte adoptó el signo opuesto: el de la palabra o el de la letra, es decir, el del significado. Vuelcan sus esfuerzos en la búsqueda de una ciencia sin metafísica, de

una lógica y de una filosofía o ciencia del lenguaje. Este era, en crudo esquema, un relevante ángulo del panorama que observaba el comienzo de siglo en el hemisferio norte, ángulo que interesa al abordar la principal obra de Vaz Ferreira, su **Lógica Viva**. Según ha mostrado Arturo Ardao, el derrumbamiento de la psicología experimental decimonónica provocó una crisis intelectual en Vaz Ferreira, quien había depositado ingentes esperanzas en ella. Sólo con una pálida conciencia del rumbo que debía tomar, superada la desilusión de su psicología vocacional, ¿qué otra cosa habría podido hacer? Salir al encuentro del modelo sin metafísica y sin absolutos empíricos, una metaciencia que cambiara el "concepto de lo mental", que hablara de sí misma sin muchos tecnicismos, con aplicaciones plenamente cotidianas, y con el destino consciente de no constituir órgano ninguno sino tal vez parte final de algún tratado de lógica. Un modelo que sólo él intuyera en estas latitudes, flotando en el aire. La "génesis" de esta obra, pues, que casi explica todo, diferente a la de las que dentro del mismo género nacen en la misma época (de Rodó, de Figari, de Reyles), se encuentra en esa crisis doctrinaria estudiada por Ardao. Agréguese ahora el consecuente inmediato: la incursión en la semántica filosófica, en el análisis del discurso, en una semiótica sensible al contexto, esto es, la "reconstrucción" de su metodología, la búsqueda de la forma -no del estilo sino del pensamiento-, que no podía brindarle tampoco la gramática o la lingüística, puesto que en su tiempo no estaban preparadas pragmáticamente. Es necesario precisar el momento en que apareció para comprender su aparente desconexión con toda línea de pensamiento, y también con la supuesta y criticada indiferencia con respecto a su tiempo, atribuida al conjunto del meditar vazferreiriano, queriéndose decir que no fue contundente respecto a los problemas sociales. Su formato intemporal, que no necesita justificación por su naturaleza técnica, salvó de la extinción a la filosofía uruguaya, si hubo alguna antes. Es necesario, además, porque no fue filosóficamente comprendida casi hasta nuestros días, aunque sí valorada emocionalmente.

J. L.

LOS ADIOSES. Libro de poemas de Carlos Sabat Ercasty, publicado en 1929. Después de la expansión verbal reiterativa, pero vigorosa, del **Libro del mar** (1922), donde Sabat se deja llevar por el cauce amplio del verso libre, en **Los adioses** se impone la disciplina del soneto. Sin duda, en cualquier tipo de verso se manifiesta la fluidez de su ritmo y su elocuencia. Pero sólo ocasionalmente alcanza acentos profundos como en el siguiente final de un soneto que recoge -de un modo legítimo, creador- un eco del estremecimiento baudelairiano: "Poner el pecho entero en la batalla. Irnos/por cuevas insondables y negros corredores/del abismo. No cejar nunca. Y peores/cada día, ir más lejos, y siempre hasta morirnos". Toda la vasta obra de Sabat es un juego de variaciones sobre algunas ideas fundamentales. Con un virtuosismo, que a veces cede a la facilidad retórica, retoma imágenes y las rehace en un juego inagotable. Así, por ejemplo, el motivo de los versos citados más arriba, reaparece en otro soneto del mismo libro, en una variación que, esta vez, no resulta redundante sino enriquecedora, digna, de un gran poeta: "Soy y no soy. El pánico, como una garra oscura,/raya mis nervios. Tiemblo. Ya no ato los distintos/pedazos de mi ser, y una extraña locura/como un viento me pierde por negros laberintos". Estos son los versos de un maestro. No dan, tal vez, la imagen musculosa, titánica, del poeta que ha querido imponer una confiada afirmación de los valores humanos "eternos" (al margen de su circunstancia histórica, los problemas de nuestro continente, las dos guerras mundiales, la crisis de una cultura occidental que aún no había llegado a conmover la siesta de un Uruguay batllista provincianamente próspero y tranquilo). Pero en estos desgarros de la fe, en estos esporádicos estremecimientos, se encuentran posiblemente los pasajes más reveladores de su entraña poética.

M. Re.

LOS ALAMBRADORES. Libro de cuentos de Víctor Dotti publicado en 1929. Hay una segunda edición de 1952 que agrega dos cuentos "escritos por aquellos años" y otra póstuma (1968) que incorpora dos capítulos de un proyecto de novela, lo que constituye la totalidad de la obra literaria del autor. Son, en total, nueve cuentos que no ocupan, en

la segunda edición, más de cincuenta páginas y que, desde la valoración inicial de Reyles, le han significado una figuración en nuestra historia literaria que, desde una óptica actual, puede parecer exagerada. Con excepción del primero, que da título al libro y es sin duda un buen cuento, los relatos no son mucho más que anécdotas, con una estructura muy laxa, cuando no inexistente. El lenguaje abusa de la imitación fonética del habla popular, que tanto criticara Quiroga, aunque es eficaz, directo e incisivo cuando no cae, como a veces ocurre,en una metaforización ingenua que parece denotar la influencia del peor Yamandú Rodríguez: "El cielo, poncho de pobre, estaba acribillado de agujeritos y la luna en creciente era una tajada de sandía"... "En lo alto, los bólidos jugaban a las esquinitas".

H. R.

LOS ALBAÑILES DE LOS TAPES. Volumen de cuentos de Juan José Morosoli, publicado en 1936 por la Sociedad de Amigos del libro rioplatense (Buenos Aires-Montevideo), y con numerosas ediciones posteriores. Consta de diez cuentos breves y una «nouvelle» que da título al libro. Es precisamente ese relato extenso lo fundamental del volumen. En él Morosoli nos plantea, por un lado, el drama de amistad y desencuentro de los dos personajes centrales, los albañiles Nieves y Silveira, que llegan a un desolado paraje del departamento de Lavalleja, "Los Tapes", para construir un cementerio. Y por otro, la gravitación del ámbito natural en la resolución de esas dos vidas, "el drama brutal del paisaje tragándose lo más vivo y sensible del hombre (...) el drama del hombre vencido frente a la naturaleza insensible". Morosoli pone a Nieves y Silveira en medio de un campo "frío, hostil, sin árboles", y esa hostilidad no es ocasional ni fruto de un estado de ánimo, sino que parece estar en el alma misma del paisaje: "Parecía que nunca más se fuera a transformar. Era triste. Iba a ser siempre así. Triste". En ese campo "pelado, sin casas, sin árboles, sin animales, los hombres emergen de pronto hieráticos, indiferentes, para volver a ser tragados por las distancias vacías, sin haber dejado rastro de su paso. Parecen estar definitivamente integrados al paisaje, ser un elemento más de él, partícipes totales

de su insensibilidad. Es un drama de desolación, de aridez que del paisaje penetra en el alma de los hombres y amenaza anularlos, convertirlos también a ellos en simples accidentes de una naturaleza que son impotentes para modificar. El estilo es realista pero la cualidad lírica del arte de Morosoli lo poetiza sin desvirtuar la realidad que refleja. Es un lirismo áspero, angustiante, que surge del centro mismo de esa desolación. En cuanto a los relatos breves, algunos de ellos ya expresan plenamente la maestría que el autor afirmaría en libros posteriores, especialmente en **Tierra y tiempo**. Son destacables "La rezadora", "Chacra", "Cirilo", "Monteadores" y "Montaraz".

H. R.

LOS CABALLOS.Estrenada en 1967 por El Galpón y publicada el mismo año en Montevideo. La riqueza de significados, la multiplicidad de lecturas y la profunda representatividad del asunto aseguran para **Los Caballos** de Mauricio Rosencof una vida que se prolongará en el tiempo, como corresponde a una creación clásica. La historia cuenta el drama de los trabajadores zafrales en los arrozales, vertebrándose en torno a siete personajes centrales. El matrimonio formado por Clotilde y Segundo, enfrentado a la imposibilidad de trasladar fuera de la zona a su hijita gravemente enferma; Ulpiano, trabajador y antiguo servidor en las patriadas, viviendo el ocaso de su vida en la angustiada espera de la definitiva y desamparada marginación; y la pareja de Sebastián y Azucena, malviviendo un drama de amor en el humilde escenario que se adivina inmisericorde, en cuánto rincón del mundo donde un sistema se manifiesta en toda su injusta crudeza. Los vértices de estas vidas, en sus momentos cumbres, giran en torno al caballo, ese animal que puebla la historia y la imaginería nacional. Caballo de mentira, imaginado por Lito -hijo de Clotilde y Segundo- en sus juegos infantiles, deviene alienación desesperada en sus padres cuando se transforma en la última esperanza de salvar la vida de la pequeña hija. Símbolo de rebeldía y coraje guardados en la memoria de un pueblo, el caballo esta vez soñado por Ulpiano en las borracheras que le entreveran los tiempos. Pero también existe un equino real en esta historia plena de lecturas y sugerencias: el animal que

facilita el trabajo de Sebastián y que será sacrificado por Azucena, su mujer, aterrada ante la idea de cambiar de pago y de vida. La obra culmina toda una etapa en la producción de Rosencof y desde su estreno en los años sesenta, algo opacado por una puesta naturalista y poco imaginativa, espera la dirección escénica que dé relieve a un lenguaje poético y preciso como pocos, revelador de los íntimos códigos expresivos de un pueblo y la sin par hidalguía de sus personajes.

V.M.L.

LOS CALICES VACIOS. Tercer libro de poemas de Delmira Agustini publicado en 1913 por Orsini Bertani, nuestro gran editor del novecientos. Ya le había publicado en 1907 **El libro blanco**, de título obvio y versos juveniles, aunque no primerizos, en el que no faltaban algunos momentos de gran poesía; y, en 1910, los **Cantos de la mañana** en el cual, como le escribió Unamuno, ya se había "librado de no poca retórica que había en ese **Libro blanco**", y donde ya son más numerosos los momentos altos y los poemas mayores. En **Los cálices vacíos** la autora reúne el conjunto de veintiún poemas que lleva con propiedad ese título y agrega mucho, demasiado, de los libros anteriores. De manera que el juicio varía según nos ocupemos de los nuevos poemas o del conjunto. El título es ya un pre-texto que adelanta lo esencial en una de esas antítesis que pueblan esta poesía. Sus connotaciones litúrgicas y, por extensión, poéticas y hasta botánicas, son las de copa, vaso de un material precioso para un contenido sagrado o hermoso -"soy el cáliz brillante que llenarás, Señor"-, y son plurales porque se trata de "cálices" -¿su vida, su cuerpo, su amor, ella misma?-. La dedicatoria, la ofrenda del libro a Eros es, de otro modo, también ambigua, y obliga a afinar la lectura. Cuando Darío escribía "amor", debíamos comprender, casi siempre, eros, pero, cuando Delmira escribe "Eros", lo más a menudo está diciendo "Amor", sin mutilar el término en ninguno de sus sentidos: "que me lograste rosas en la nieve del alma/que me lograste llamas en el mármol del cuerpo", dice uno de sus tan frecuentes paralelismos. Los poemas que son más cabalmente eróticos son los más plenamente amorosos. No sé si podemos aceptar el término en el sentido que le dio Real de Azúa: "El erotismo trascendente de la Agustini, casto, por decirlo así, a fuerza de magnifica-

ción y de absoluto..." Tampoco si es posible hacer una discriminación: si nos referimos al amor pleno seguramente estamos hablando de lo que sintió y escribió por Ugarte, el conocido escritor argentino; si a su libido, puede algún poema estar refiriéndose a Reyes, su marido, su camarada sensual, su amante, su matador. Mucho ha vedado para siempre a nuestro conocimiento la pasión de dos mujeres: la celosa mujer de Ugarte, que destruyó las cartas de Delmira, y la terrible madre de ésta, que la sobrevivió veinte años y mutiló algunas, y seguramente muchas cosas. Como sea, esas zonas de su poesía arrebataron en exceso la imaginación y el verbo de la mayor parte de quienes se ocuparon de este libro. Tal vez más se hubieran desasosegado si hubieran atendido a su siempre en mayor o menor grado relegada valoración poética. Hubieran advertido, entre otras cosas, algunas extraordinarias. Advertido, por ejemplo qué pronto y hasta qué punto se desentendió la Agustini de las influencias que hubieran podido ser más invasoras o penetrantes: las de los europeos que le acercó, en especial, su joven amigo Giot de Badet, y la de su admirado Rubén Darío, y la de su cercano Julio Herrera. En qué medida se despreocupó del mundo exterior, de la parnasiana o simbolista naturaleza (que sólo le sirvieron para expresarse, no por sí mismos), de tanto contagioso morbo modernista, de la riqueza verbal y de la perfección formal, de la gran figura que había ido volviéndose soberana, la metáfora, volcándose con preferencia a la comparación -en la que a menudo incrusta otras figuras y a la gran imagen. Si bien en sus primeros libros se había interesado por los problemas formales: la naturalidad o el artificio ("La sed"), los modelos ("Mis ídolos"), se había rebelado fugazmente contra la rima ("Rebelión"), si bien había incursionado en las formas convencionales y rigurosas (Sonetos), y hasta en los ritmos acentuales ("Siembra"), cuando desemboca en **Los cálices vacíos**, es evidente que lo que la seduce, lo que más le importa es decir, expresarse. Algo así como sucede a Darío en alguno de sus "Nocturnos". Si eso cabe en un soneto, bien. Si no, se queda en los dos cuartetos, combina estrofas diferentes, versos diferentes, cambia de ritmo, rima o no, mezcla o interpola sus figuras. "Visión" es el triunfo de la comparación, de sus espléndidas y enriquecidas comparaciones, pero es también el triunfo de esa rica, desenfadada, personal libertad, no sé si conquistada o hecha de falta de inhibiciones, de desapego y del poder de esa "imaginación lujosa,

irreprimible que la lleva a pasar sobre los límites que los preceptos modernistas le imponían", dice Ida Vitale. Angel Rama afirma que "si Delmira Agustini es uno de los pocos poetas firmes en la tradición nacional, **Los cálices vacíos** es uno de los libros capitales de esa tradición".

I. V.

LOS CANTOS DE MALDOROR. Obra fundamental de Isidoro Lucien Ducasse, quien la publicó con el seudónimo de Comte de Lautréamont. Impresa en 1869, permaneció prácticamente desconocida hasta la reedición de 1890; mal conocida aún entonces, fue redescubierta después de la guerra 1914-18, y en la década del 20 se convirtió en paradigma para A. Breton y el grupo surrealista: "A los ojos de algunos poetas de hoy, los **Cantos de Maldoror** y **Poesías** brillan con un fulgor incomparable; son la expresión de una revelación total que parece exceder las posibilidades humanas. Es toda la vida moderna, en lo que tiene de específica, que se encuentra de golpe sublimada." (A. Breton: **Anthologie de l'humour noir**, 1950). El primer canto apareció con ese título, **Les chants de Maldoror, Chant premier** (sin indicación de autor), París, Balitout, Questroy et Cie, 1868. Una segunda edición de ese primer canto figura en el volumen colectivo **Parfums de l'ame**, Bordeaux, 1869 , también sin indicación de autor y con algunas modificaciones. La obra completa -seis cantos- apareció con seudónimo como **Les chants de Maldoror par le comte de Lautréamont**. París, 1869, editada por Lacroix, Verbrockhoven et Cie. Aquí el primer canto vuelve a estar corregido, y el nombre de Dazet, un condiscípulo del autor, que se mencionaba en varios pasajes en la edición de 1868 y que ya había desaparecido en la 2ª ed., queda ahora sustituido por los de diferentes animales (el "pulpo de mirada de seda", un vampiro, un piojo, un sapo). Esta edición permaneció ignorada hasta 1874, cuando reapareció con otra portada que indica "París et Bruxelles 1874", haciendo constar una tipografía falsa, y que solo fue leída por algunos escritores del grupo de la "Jeune Belgique", que la hicieron conocer a los simbolistas J. K Huysmans, Léon Bloy, Remy de Gourmond y aún a Alfred Jarry. Otro belga, Léon Genonceau, publicó y prologó en 1890 una nueva edición.

El "redescubrimiento" de Lautréamont por los surrealistas determinó la edición de 1927 de Philippe Soupault en **Au Sans Pareil**, que motivó a su vez una violenta reacción de aquellos en un texto: **Lautréamont envers et contre tous**, que firmaron L. Aragon, A. Breton y P. Eluard. Los seis cantos en prosa de esta obra difícilmente clasificable llevan a una sorprendente y fulgurante culminación diferentes líneas que recorren la historia literaria del siglo XIX. Aunque indudable obra de poesía (el propio autor se refiere en su texto a "cantos" y anuncia sus "estrofas"), su forma es la prosa, con lo que continúa la elección que ya habían hecho los "pequeños románticos", y del mismo Baudelaire, y que Rimbaud mantendrá en lo principal de su obra. También el tema del mal y la rebeldía, que caracteriza y domina **Los cantos...** venía desarrollándose desde el siglo XVIII en estrecha vinculación con un intenso despliegue de lo fantástico. Es una doble corriente, lo fantástico junto a lo satánico, que llega hasta esta obra y en ella culmina. Se había iniciado en Inglaterra y en Francia, y marcó fuertemente obras de algunos poetas románticos, como el **Manfredo** (1818) y el **Caín** (1821) de Byron, y otras de V. Hugo, Balzac y aún de novelistas menores, como E. Sue, una de cuyas obras ofreció en su título el nombre que, con la variante de una letra, usará más tarde el autor de **Los Cantos... Latréaumont** (1838). Aunque en un pasaje de su obra Ducasse escribe que la novela es una "fórmula definitiva", y aún que "¡Es la mejor: puesto que es la novela!" (vi), **Los cantos...** no pertenecen a este género; solo pueden señalarse en ella algunos relatos fragmentarios y en particular el que ofrece el canto VI. Pero corresponde tener en cuenta, de modo general, el universo del "roman noir" que la precedió; debe anotarse asimismo que hubo, en ese fin de siglo, obras que, como alguna de J. K. Huysmans (**La bàs**, de 1891), presentaron escenas de violencia sádica y satanismo. Sin embargo nada de lo que entonces se escribió es comparable a **Les chants...** Con razón dice L. P. Quint que ellos son "el gran libro contemporáneo de la rebelión". La obra consiste en una serie de textos, pequeños relatos a veces, otras meras estampas, que no siempre tratan siquiera de Maldoror. En ocasiones no puede distinguirse entre el narrador y su personaje. El conjunto se presenta como una secuencia, no siempre coherente, de escenas diversas, de ríquisima invención a veces y también, a menudo, de extremada violencia. Algunas ofrecen clara vinculación con textos

ajenos del más variado carácter, lo que dio lugar a una intensa pesquisa de fuentes (la Biblia, Dante, A. de Musset, Baudelaire, Goethe, etc., etc. y aún de publicaciones de divulgación científica, enciclopedias de Historia natural, etc.). Se trata a veces de simples ecos de lecturas literarias, otras de la voluntad de rehacer un mismo motivo en otro nivel o en un desarrollo literario de otra naturaleza, acaso de un discreto homenaje, en ocasiones de una parodia. La fluctuación de una imaginación desbordada crea tan pronto un amplio himno al Océano, de temple épico y de rica variedad, como se detiene en la descripción monstruosa del Creador, al que encuentra erguido sobre "un trono formado de excrementos humanos y de oro, sobre el que reinaba, lleno de estúpido orgullo y con el cuerpo envuelto en un sudario hecho con sábanas sucias de hospital, aquel que se titula a sí mismo el Creador!" (II, 8). Por momentos parece tratarse también de la evocación de espectáculos o situaciones vívidas. Así, al comienzo del citado himno al Océano, que figura en el canto publicado en 1868, pueden leerse, por ejemplo, ecos de su reciente regreso de Montevideo, adonde viajó en 1887: "No hace mucho tiempo que he vuelto a ver el mar y que he pisado el puente de los barcos y mis recuerdos están tan recientes como si le hubiese dejado la víspera" (Canto I, 9). A su lugar de nacimiento se refiere también expresamente al fin de ese primer canto (I, 14), y eso acentúa el interés por estudiar las relaciones que puedan advertirse entre los escasos datos biográficos que tenemos sobre Ducasse y la importancia que ellos pudieron tener en relación con su obra. El hecho de que haya pasado su infancia y adolescencia en Montevideo (hasta 1859), ciudad a la que volvió en1867 por algunos meses, hace que al leer **Los cantos...**, se adviertan imágenes y situaciones que pudieron nutrirse tanto de recuerdos de su adolescencia, como de su viaje posterior. En tal caso no se trataría solo de algunas estampas evocadas (galopando con un amigo por la playa, en la orilla del Río de la Plata; o viendo desde la costa un naufragio; o asistiendo a una riña de gallos, etc...) sino también de la influencia que sobre él debe haber ejercido el ambiente de extremada violencia en el que vivió durante aquel período de la historia del Uruguay; asimismo, su ciudad natal -él mismo se refiere a "los gemidos graves del montevideano"- y la campaña uruguaya -también dice que "ha nacido en las costas americanas, en la desembocadura del Plata"- pudieron ofrecer-

le el conocimiento directo de parte del rico "bestiario" que caracteriza su obra y que estudió Bachelard. Un ejemplo notable, entre otros, puede ser el pasaje de "los perros aulladores", (Canto I, 8), que si bien pueden haber sido evocados por el recuerdo de un poema de Leconte de Lisle ("Les hurleurs" de **Poèmes barbares**, 1862), no pudieron dejar de estar presentes más fuertemente aún en su memoria los miles de perros cimarrones que infestaban las ciudades y asolaban la campaña ya desde las murallas de Montevideo (en la época fue necesario matarlos por miles: "En [la ciudad de] Colonia, en 1850, fueron muertos 3.034; en el solo Rincón del Tacuari [...] fueron sacrificados trece mil perros cimarrones...", documenta un historiador). En la obra de Lautréamont se trata de la rebelión absoluta: moral, social, metafísica. Pero esta rebelión, así como la a menudo exacerbada presencia del mal, no impide la ocasional expresión de sentimientos contrastantes. Todo ello se expresa en un lenguaje de notable calidad formal, sostenido frecuentemente mediante la imposición de una amplia y segura retórica de tonalidad épica. Véase el comienzo de su canto al "Viejo océano": "Me propongo, sin estar emocionado, declamar a grandes voces la estrofa seria y fría que vais a escuchar" (Canto I, 9). También es frecuente en el autor el uso de recursos retóricos clásicos, como el desarrollo anafórico del comienzo del himno al piojo: "¡Oh piojo de contraída pupila! Mientras los ríos extiendan la vertiente de sus aguas en los abismos del mar; mientras que los astros graviten por el sendero de su órbita; mientras que el mudo vacío no tenga horizonte; mientras que la humanidad desgarre sus propios flancos por guerras funestas; mientras que la justicia divina precipite sus vengadores rayos sobre este globo egoísta; mientras el hombre desconozca a su creador y se burle de él con desprecio, y no sin razón; tu reino permanecerá seguro sobre el universo y tu dinastía extenderá sus anillos de siglo en siglo". (Canto II, 9). Pero eso no impide la búsqueda y el logro de otras invenciones retóricas más audaces, como la notable serie de los "hermoso como", uno de los cuales se transformaría prácticamente en lema de la poesía surrealista: "Hermoso como el temblor de las manos en el alcoholismo... (V); "Hermoso como la retractilidad de las garras de las aves rapaces...; y sobre todo como el encuentro fortuito sobre una mesa de disección de una máquina de coser y de un paraguas (VI)". El libro realiza de este modo un inesperado equilibrio entre la desmesura de

la invención y la seguridad de su escritura que es otro de los valores de este texto insólito. Por otra parte, ¿cuál es el alcance de esta obra? El otro texto que conocemos de Lautréamont, el pequeño volumen titulado **Poesías** -en realidad dos fascículos. **Poésies I** y **Poésies II** (concebidos como una publicación permanente, como se anuncia ya en el primero)- y que aparecieron al año siguiente de **Los cantos...**, contienen afirmaciones que son contrastantes con aquellos; por ejemplo: "Yo no acepto el mal. El hombre es perfecto. El alma no cae. El progreso existe. El bien es irreductible." Eso plantea la posibilidad de diferentes lecturas de la obra de Lautréamont y hace también de la coordinación de sus diferentes obras un problema a resolver.

J. P. D.

LOS CUENTOS DEL FINAL. Carlos Manuel Varela refleja aquí una vez más la decadencia de la familia como institución, las relaciones corrosivas entre sus integrantes, la convivencia como infierno cotidiano que están obligados a compartir por la fuerza del hábito o del contrato matrimonial. Estructurada en dos planos de valores opuestos, la pieza pone énfasis en el derrumbe de una familia burguesa cuyos miembros (un matrimonio y la madre del marido) se interrelacionan por la agresión cotidiana, la ironía mordaz, aislados en sus pequeños mundos frustrados, algunos evadiéndose por el recuerdo de un pasado risueño -los cuentos de la infancia-, negando la realidad y rehusándose a ver el jardín -otrora deleitable, hoy lleno de malezas- y el progresivo desmoronamiento de la casa que nadie pone empeño en detener o en reparar. Si jardín y casa son metáforas de la destrucción, la ruina y la muerte -en la misma línea que los gusanos que obseden a la anciana-, lo son también tal vez del sinsentido histórico de esa clase social que ya no apuesta a vivir y reproducirse. Marginalmente, en estructura paralela, se muestra el mundo del servicio doméstico, que saquea a los patrones y disfruta su pobreza llena de vitalidad, sensual y fértil, donde la empleada aguarda un hijo. Aunque el autor no hace un contraste maniqueo entre el mal y el bien, muestra sí la oposición de dos mundos de valores contrarios: por un lado el pasado, el esplendor perdido, la parálisis vital, la no continuidad, la cruel animadversión, y por otro el vitalismo que se autorrescata de la

muerte circundante (la doméstica embarazada y su compañero huyen en el final), la fecundidad y la proyección al futuro. La pieza se estrenó en 1981 por la Comedia Nacional y obtuvo el premio Florencio a la mejor obra de autor nacional.

G.Mz.

LOS DESTERRADOS (1926). Horacio Quiroga. Entre diciembre de 1919 y julio de 1925, Quiroga publicó en revistas de actualidades (el mensuario **Plus Ultra, El Hogar**) y el diario de mayor circulación en la Argentina (**La Nación**), los ocho relatos que reunió en el volumen titulado **Los desterrados, Tipos de ambiente** (Espasa Calpe, Buenos Aires, 188 páginas; reimpreso al año siguiente). El período con ser estrecho, si se lo compara con las distancias entre los cuentos recopilados en colecciones anteriores, se vio interrumpido por la redacción de dos vastas series para revistas, que ocuparon la labor narrativa de casi todo el año 1924 (**Cartas de un cazador y De la vida de nuestros animales**). No resulta arriesgado suponer -si nos guiamos por una carta dirigida el 5 de junio de 1931 al crítico uruguayo Carlos María Princivalle-, que estos relatos de "ambiente misionero", como él los llama, hubieran sido planificados originariamente como serie. Sea como fuere varios de ellos, aun los más próximos, son modificados cuando ingresan en el libro. Así el texto epónimo se llamaba a "Los proscriptos", "Tacuara–mansión" es absolutamente reescrito, "Van–Houten" -antes denominado "En la cantera"- sufre serias metamorfosis estructurales (cambios de personajes, supresión de diálogos, adición de la muerte del protagonista, inserción de un nuevo narrador–testigo). El volumen se divide -en visible descomposición de título- en dos secciones: 1)"El ambiente", que contiene el único apólogo de la obra ("El regreso de Anaconda") segunda parte -ya anunciada desde el paratexto- del relato que había dado nombre al libro de 1921 (**Anaconda**); que a su vez se llamaba en su versión primigenia "El regreso de la selva". 2) "Los tipos", exposición de los "raros" con que el autor había convivido (o de algún modo él mismo había sido), en las distintas etapas de su ajetreada vida en Misiones. **Los desterrados** se reconoce en ciertas búsquedas, como un proyecto narrativo largamente

asediado. Tanto en **Cuentos de amor de locura y de muerte**, (1917) como en **El Salvaje** (1920), libros donde hay relatos "de todos los colores", los tipos humanos del medio rural en el Norte argentino, provienen de dos ramas étnicas: los hombres arraigados (los "mensús") y los extranjeros (abrumadoramente ingleses). Entre ellos queda planteado un conflicto múltiple: social, económico, étnico, asentado en la clásica dicotomía explotado–explotador. Es el caso de "Los pescadores de vigas", "Los mensú" y "Una bofetada". Sin embargo a Quiroga nunca le interesaron sobremanera los seres anodinos, por más que fueran paradigmáticos de su entorno, preocupación que sí es ostensible en la narrativa regionalista latinoamericana (piénsese en Reyles, Viana, Gallegos, Gálvez, José E. Rivera -a quien Quiroga llamó "poeta de la selva") y aun extendida a **Don Segundo Sombra** de Ricardo Güiraldes, un libro que inserta los procedimientos formales de la vanguardia y, por otra parte, apareció en el mismo año que **Los desterrados**. Ya en el volumen de 1920 muestra un decidido interés por indagar en la historia de los extranjeros, tanto los que tuvieron que abandonar su tierra por la conflagración de 1914 ("Los cementerios belgas") como los perseguidos por la miseria que se trasladan a la selva argentina, rompiendo los vínculos con su país ("Los inmigrantes", "La voluntad"). En éste último cuento las motivaciones de composición se escapan de lo político y lo social, constituyéndose en un verdadero precedente del libro de 1926, porque el protagonista inquieta a los pobladores locales con su rareza, sus remotos orígenes rusos, sus curiosas condecoraciones. Desde aquí a los aventureros algo excéntricos que pretenden alcanzar fortuna en la intemperie del Chaco a las Misiones, hay un paso. Tema en el que lo autobiográfico no ocupa poco lugar, y que se alitera en **Anaconda**: "El mármol inútil" (eliminado el libro en la segunda edición), "Gloria tropical" y "En la noche". En **Los desterrados** se profundiza aun más esta tendencia, dado que en seis de los siete relatos que constituyen la segunda serie, están concatenados por su condición de extraños a Misiones, así como por lo distinto y diferencial del "común" que son sus hazañas, su infértil pugna por integrarse y controlar al medio. Consolidadas las posiciones de la escritura realista, el narrador siempre se sitúa en la primera persona a veces en plural, otras en singular, evidencia de una verosimilitud casi testimonial, peculiar de la crónica. La prosa de

este libro se gesta en el plano de la denotación realista; la adjetivación se recorta a los extremos propuestos en su "Decálogo del perfecto cuentista" y otros ensayos de teoría de la narración; los diálogos forman parte de la estructura, en tanto propulsan a la historia y no como procedimientos de retracción o retardo; las descripciones se aligeran cediendo el paso a las zonas "quemantes" de la anécdota, cuyo curso y desarrollo casi siempre es lineal. Sólo un cuento magistral elude todas las notas precedentes o buena parte de ellas. Se trata de "El hombre muerto", allí el narrador se instala en la conciencia del actante (plenamente misionero por cierto), se alteran con ritmo casi cinematográfico los puntos de vista (del hombre al caballo, del caballo al receptor), y la única extranjera se llama "muerte".

P. R.

LOS DISFRAZADOS (Mont. Bertani Ed. 1912) Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924) muestra el carnaval como encuadre alegórico del mundo, mientras cada ser humano exhibe una máscara que oculta su auténtico yo. Van asomando los pequeños dramas personales, centralizados en Pietro, el marido engañado, quien va creciendo hasta estallar eruptivamente. Pero el tema central es aportado por Andrés -vocero del autor- y retomado por los demás personajes desde sus distintas perspectivas: "Todos están disfrazados". Los seres se autoengañan y falsean su relación con los otros. Rosalía, quien tanto censura a la mujer de Pietro, repite su juego a otro nivel, y en el ínterin una vecina habla de los disfraces de sus dos hijas -una de fuente milagrosa, la otra de Lucifer-, dos caras de la misma moneda, al igual que la inocente-pérfida Rosalía. Cada uno muestra múltiples yoes: "Un hombre gasta muchas caretas..." (Andrés). Y está la reflexión más genérica: "Se disfrazan de hombres". Hay quienes juzgan a Pietro y Andrés como precursores del grotesco. Se trata de una joya del género chico, con hondas reflexiones sobre lo humano inusuales en el sainete. Fue estrenada en Buenos Aires en diciembre de 1906.

G. Mz.

LOS FUEGOS DE SAN TELMO. (Mont., 1964). Es esta una breve y misteriosa novela donde el fluir narrativo surge de una interrogación sobre el ser del lenguaje y el secreto que éste porta en sí. Un viejo italiano y un niño uruguayo: el chico quiere saber sobre las aventuras del otro y sobre el país en que las vivió. ¿Cómo es el pueblo de Marina? ¿Cómo son las montañas? ¿Dónde está el mar?) Las preguntas piden al lenguaje que libere a la imaginación de sus blancos, sus equívocos, su incertidumbre. Recorridas por esa exigencia de precisión y de luz, las palabras adquieren una nueva figuración, una claridad conceptual encarnada en lo emocional y en lo sensóreo. La percepción del Cerro de Montevideo o del Río de la Plata contribuyen a dar colores, olores y sonidos a ese mundo italiano que para el viejo es memoria y para el niño, sueño. Afirmado en una vida afectiva en desarrollo, que gira en torno a la palabra compartida con el viejo, el niño inicia la búsqueda de una verdad en el sentido poético del término: lo que se desvela en la profundidad del tiempo sustrayéndose al fluir del olvido. La verdad que está en las palabras trasciende el mundo de los seres y las cosas que devienen y habita en un lugar que está más allá: "El niño escuchaba. No sabía qué mundo le crecía en torno, qué ramazón subía, qué tiempo se acumulaba". Pero el niño crece y el viejo muere. El hombre decide viajar a Italia. Comienza lo que pretende ser un viaje iniciático que, tras la dura experiencia de la muerte, debe llevar al aprendiz al mundo donde se encuentran las cosas que las palabras nombraban. Sin embargo, el viaje, en cuanto itinerario geográfico, se revela como un derrotero sin resonancias: "Todo lo que entonces y allí encontré era exactamente como debía ser... pero dejaba acumular en su interior su propio residuo corrompido y moral." Esta frustración producida por los lugares y las cosas contribuye a revelar una verdad interior. El hombre comprende que lo que ha ejercido sobre él esa perdurable fascinación no ha sido la realidad italiana sino el desplegarse de la palabra. Y, al mismo tiempo, comprende en qué consiste la identidad de la palabra poética: vale por sí misma y no por su capacidad de nombrar o dar a conocer la realidad. Bajo la modesta apariencia de una crónica de infancia o de unas memorias de viaje, se oculta la búsqueda del ser de la poesía y de su potencialidad para recuperar o mostrar el propio destino. Por lo inusual de su planteo y por

el delicado ocultamiento de su secreto, a **Los fuegos de San Telmo** le está reservado un lugar de excepción en el conjunto de las letras uruguayas.

H. M.

LOS HUEVOS DEL PLATA Y OVUM 10. Se trata de las dos únicas revistas literarias estrictamente vanguardistas que aparecieron en Montevideo en las últimas décadas. Como tales, constituyeron un fenómeno marginal, incluso hasta despreciado por aquellos que en su momento formaban opinión cultural. **Los huevos del Plata** apareció con su Nº. 0 en diciembre de 1965, completando en noviembre de 1969 catorce entregas y cerrando su ciclo. Empresa de carácter juvenil, cuyo motor constante fue el infatigable y creativo Clemente Padín, a quien acompañaron de manera más asidua Juan J. Linares, Héctor Paz, Horacio Buscaglia, Gastón Ciarlo (Dino), y de modo más eventual Carlos Maciu, Perla Américo, Elvio Gandolfo, entre muchos otros. **Los huevos del Plata** se proponía como revulsivo desde la carátula y el formato -que se modificaban en cada entrega-, a la diagramación y la tipografía empleada (llegando en estos rubros a audacias que entre nosotros se generalizaron ya muy avanzada la década siguiente). Padín y los suyos procuraron una sintonía con las nuevas corrientes de vanguardia poética de aquel momento, tales como el Concretismo y la Poesía Visual; de todos modos, al comienzo, la propuesta se acercaba más al viejo Surrealismo y sobre todo a Dadá. Un costado significativo de la revista lo constituyó la publicación de textos que no estaban al alcance del lector uruguayo, como algunos de Antonin Artaud, el Marqués de Sade, Bertolt Brecht, Roman Jakobson. Dedicaron una entrega completa de homenaje al Conde de Lautréamont, con artículos al día sobre el tema, así como otra a difundir la poesía cubana a través de una representativa antología. Varios escritores nacionales de posterior destaque se asomaron en **Los huevos del Plata** con sus primeros textos: Mario Levrero, Cristina Peri Rossi, Roberto Echavarren Welker, Sergio Altesor. En lo que respecta a **Ovum 10**, es la continuación de la anterior, apareciendo en el 70 y remontándose de manera irregular hasta ya promedidada esa década; expresión más personal de Clemente Padín -quien coordinaba a través de **Ovum 10** una verdadera red de colaborado-

res internacionales-, presentaba una propuesta radicalizada por los caminos de la Poesía Concreta y Visual, combinando publicación de obras y trabajos teóricos. Un rasgo interesante de estas dos publicaciones es la particular conexión que lograban a veces entre la preocupación vanguardista en lo estético y el compromiso ante las conmociones políticas del momento.

A. Mi.

LOS MEJORES CUENTOS CAMPEROS DEL SIGLO XIX. Selección y notas de Diego Pérez Pintos. Editado por Banda Oriental en 1966. El trabajo crítico que constituye esta antología es ejemplar por la síntesis que alcanza, por la visión panorámica que ofrece, y por las metas que se propone y cumple con casi puntual rigor. Como se aclara en las páginas introductorias, no todas las narraciones reunidas son necesariamente las mejores del período (lo que da lugar a un desajuste con el título) y de los autores más importantes se ha preferido seleccionar cuentos menos difundidos, "aunque sin perjuicio de su valor literario". Breves observaciones encabezan cada uno de los cuentos seleccionados: datos biográficos y bibliográficos principales y presentaciones someras, incisivas y ceñidas a los diferentes relatos, en las que se hace hincapié en su descripción formal pero también en las valoraciones que cada uno merece. Organizados por orden alfabético de autores, por la antología desfilan: Eduardo Acevedo Díaz y "El primer suplicio", Domingo Arena y "El burro de oro", Víctor Arreguine y "Ponce Araña", Juan Carlos Blanco Acevedo y "Carmelo", Manuel P. Bernárdez y "El velorio vacuno" y "El desquite", Benjamín Fernández y Medina y "La muerte", Santiago Maciel y "Los Centauros", Daniel Muñoz y "Una acampada", Carlos Reyles y "Mansilla", Javier de Viana y "En las cuchillas". En total: diez autores y once cuentos. La antología incluye además un estudio preliminar de Diego Pérez Pintos: "El Uruguay entre 1880 y 1900". Es un lúcido ensayo sobre los últimos veinte años uruguayos del siglo XIX. Allí la literatura aparece en el medio en el que se generó, en el que cohabita, con el que se explica y a partir del que es leída de un modo diferente, porque ese es el contexto que aporta las referencias múltiples que

iluminan y permiten un tránsito adecuado de esa casi docena de cuentos camperos finiseculares.

W. P.

LOS MOLLES de Santiago Dossetti. Editada por primera vez por la Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, Bs. As. 1936, constituye la única colección de relatos de este autor minuano. Dossetti emprende la renovación de las formas narrativas de atmósfera rural que Morosoli, Enrique Amorim y Francisco Espínola iniciaran en nuestro país. Influido por el realismo novecentista y el gauchismo cósmico de Leandro Ipuche, su prosa se recuesta, poética y fluidamente, contra los recuerdos de Los Molles, espacio menos mítico que nostálgico, donde conviven naciones, clases y grupos étnicos diversos. Las chacras de los gringos, puestas entre "la ranchería indefensa de los negros y la opulencia provocadora de la estancia" enmarcan sobrevivientes similares a los morosolianos, como el cuidador Casildo Franca, el "Sobao" Margarito, el viejo tano Benedetti y otros protagonistas de creible carnadura. En cambio, la ausencia de grandes saltos temporales, los ajustados desparramos de imágenes fulgurantes, al estilo de "...la noche estaba ceñida por una cincha blancuzca, enjoyada de moneditas de plata", las oraciones ondulantes, enemigas del corte brusco, alejan definitivamente los cuentos de Dossetti de la aspereza de Morosoli. Los atributos que W. Benavides le descubre al libro componen una figura coherente: "memorias transidas de nostalgia y cristiana solidaridad".

L.M.

LOS MUSEOS ABANDONADOS.(1969) Segunda obra narrativa de Cristina Peri Rossi, pero primera de lo que sería en adelante su mundo y su estilo, que han terminado configurando una de las obras más valiosas de nuestra literatura. En 1968 obtuvo el Premio de los Jóvenes de la editorial Arca que le otorgó un jurado integrado por sus pares: Jorge Ruffinelli, Jorge Onetti y Eduardo Galeano. Sus cuatro relatos inauguran una prosa de alta temperatura poética, un deleite sensorial y sensual permanentes ante las bellezas del arte y del mundo, un modo creativo en

que la imaginación se dispara y crece como la vegetación tropical; a a nuestro criterio inauguraron también, junto a "Gelatina" de Mario Levrero, la tendencia manierista en nuestra narrativa. Los libros posteriores de Peri Rossi (novela, cuentos, poesía) han reiterado y enriquecido su mundo. En éste el museo es presencia cardinal. Angel Rama reparó en la tensión contradictoria con la cual Peri Rossi celebra el advenimiento de un mundo nuevo al par que entona un canto -también celebratorio- para la belleza pasada de la que el museo es epítome. "Los refugios" podría ser la mostración "in nucce" de la postura. No parece casual la recurrencia del museo y de otros ámbitos emparentados (zoológico, circo, teatro) en su obra y en la de otros escritores contemporáneos (Jorge Onetti, Mercedes Rein, Héctor Galmés, Miguel Angel Campodónico); resulta sumamente reveladora de la tensión colectiva de la sociedad uruguaya entre la nostalgia y la esperanza; tensión que no atina a resolver -ni siquiera mediando el trauma dictatorial- y que es causa y consecuencia de su morbilidad. Peri Rossi es uno de los escasos escritores eróticos que ha dado el Uruguay, país pródigo en literatura amatoria y que ha cumplido con una cuota pornográfica o libertina, pero que no ha sabido testimoniar el disfrute exultante -y trágico- de los cuerpos.

G. M.

LOS NUEVOS. Revista literaria cuyo primer número apareció en Montevideo en 1920, y sólo alcanzó a publicar cinco entregas. Sus directores fueron Federico Morador y Otero e Ildefonso Pereda Valdés. De intención decididamente renovadora, tratan de liberar, a la poesía sobre todo, del ya exhausto modernismo e inyectarle los "ismos" nacientes que pugnaban por imponerse: creacionismo, ultraísmo, etc. En "Algunas consideraciones relativas al estado actual de la Poesía", Moratorio, entre varias reflexiones, dice: "Los mercachifles de la palabra nada tienen que hacer en la Poesía. Ella debe estar desnuda como corresponde a una diosa. Los aros dorados, los espejos brillantes, los sonajeros y las cintas de colores son de una dudosa civilización". Aforismos del mismo tenor se encuentran en "Intenciones": "Hagamos el arte sobrio como nuestra vida, natural como nuestros gestos, expresivo y llano como nuestra conversación. Es decir: cuanto menos "arte" mejor". Este "arte"-

rechazado, no era otra cosa que el artilugio, la técnica sofisticada, soporte y criterio de valor de la anterior poesía. En las reseñas bibliográficas ejercieron una crítica vitriólica y hasta despiadada, basada en una experiencia "un poco dogmática" según se declara en cierta ocasión. Colaboradores, entre muchos, fueron Juana de Ibarbourou, Silva Valdés, Rodríguez Pintos, Gerardo Diego, Guillaume Apolinaire, Paul Claudel y Jules Supervielle.

U. C.

LOS PAPELES SALVAJES de Marosa Di Giorgio. (Montevideo, 1971). Si un autor necesita de una sumatoria de su obra, reunida en libro y presentada como unidad para que se perciba cabalmente su significación, Marosa Di Giorgio cumplió con ese requisito al dar a luz **Los papeles salvajes**. En él aparecen "La guerra de los Huertos" y "Está en llamas el jardín natal". Junto a los libros anteriores: "Poemas", "Humo", "Druida", "Historial de las Violetas", "Magnolia", en la primera edición de Arca en el año 1971. Posteriormente, la segunda edición de 1989 agrega "Clavel y Tenebrario", que había aparecido diez años antes en la misma editorial. Pero la palabra "sumatoria" o "suma literaria" para designar el libro no es del todo precisa, puesto que la agregación de los diversos textos no puede leerse en el sentido de una suma acumulativa, donde la cantidad de páginas (248 en la segunda edición) ya de por sí es un índice de empeño cuantitavo en determinada línea poética. La aparición de **Los papeles salvajes** va más allá: lo cuantitativo una vez más, impone una cuestión de grado cualitativo, si se permite esta distorsión adjetivante. Lo que en cada uno de los libros anteriores considerados aisladamente puede tomarse como una prosa eminentemente poética aunada en todo caso a una intención constantemente denotativa y solo después descriptiva, en **Los papeles salvajes** crece al grado de macro-cosmos. El ámbito aparentemente reducido de los huertos es, en este libro, una posible metáfora del Universo: todo se entiende como perteneciente a este mundo y este mundo "autoconfinado" como se señaló en el prólogo de **Clavel y tenebrario**, otorga existencia de caracter feérico a los objetos. Es más, las cosas y los seres adquieren existencia en cuanto mágicos. Nada es trivial, y si lo es, no

existe. Pero debe advertirse que la lectura de este libro como la de una «novela» de cargada atmósfera poética es poco menos que imposible. El recorrido del libro exije el «tempo» propio de las lecturas poéticas, cada parte retroalimenta a las demás en una perpetua y multidireccional fead back. La separaciòn con la narrativa tradiconal se da también en la condición tenue: no hay fortaleza en la anécdota, pero sí la hay, constantemente, obsesivamente, en la imagen. Di Giorgio crea con la imagen como otros crean con la acción. En esta escritura, y en particular en este macro-libro, el protagonista es la imagen que se hace a sí misma, desde la profundidad subconciente hasta la superficie de un aparencial luminoso que se detiene en perpetuidad, cristalizado en su sustancia mágmica.

R. C.

LOS PEREGRINOS DE PIEDRA. Es el único libro de poesía que un poco antes de morir dio a la imprenta Julio Herrera y Reissig, "este uruguayo fundamental (...), este clásico de toda la poesía", como lo llamó Neruda. El autor escogió su material con impecable rigor, en cuanto a la calidad; el criterio aplicado, en cierto modo antológico, pudo obedecer a que le resultaba evidente que este sería el único libro que podría publicar en mucho tiempo o a la sospecha de que su tiempo podría ser corto, ya que las crisis cardíacas que lo mataron a los treinta y cinco años, eran cada vez más serias. Por lo que sea, ofrece un abanico de su poesía, un muestrario de los libros (amenazaba con trece) que proyectaba y que, en parte, coincidían con las vertientes de su poesía que él mismo separó y nombró -sin agotarlas-: "eglogánimas", los sonetos bucólicos y en alejandrinos de **Los éxtasis de la montaña**; "eufocordias", los sonetos sentimentales y en endecasílabos de **Los parques abandonados**; "estrolúminas", también en sonetos endecasílabos, de **Las Clepsidras**; "nocteritmias", los octosílabos, en espinelas o no, de sus poemas nocturnos. En verdad, **Los peregrinos...** no se ciñe a ese plan: deja fuera **Las clepsidras**, e incluye dos extensos poemas en octosílabos: los 222 de "El laurel rosa", apoteosis, y los 250 de "La muerte del pastor", poema bucólico pero ajeno en espíritu y forma a **Los éxtasis...** Excluye a la vez un número considerable de piezas excelentes, sobre todo de los grupos primero y segundo, y todo

lo menos valioso. La antología cubre los mejores años de la producción de Herrera, desde "El laurel rosa", 1903, hasta "La torre", 1909, y apenas se permite incluir dos o tres sonetos de 1902. La primera edición de **Los peregrinos...** de Orsini Bertani, con un epílogo de César Miranda, fechada en 1909, aparece en 1910, después de la muerte del poeta el 18 de marzo. La segunda, de Garnier Hermanos, Paris, con prólogo de Rufino Blanco Fombona, es de 1914. Entre ambas se publicó una selección con prólogo de Villaespesa, en Madrid, en 1911. En 1912, a su paso por Montevideo, Darío, que sólo había leído este libro del uruguayo, le dedica una conferencia lúcida y deslumbrada. Por 1913, Bertani comienza la publicación de una especie de **Obras completas** que sin mucho orden ni rigor preparan Miranda y Julieta de la Fuente. Por 1914 se publica otra selección en Maucci, Barcelona. Y se suceden las ediciones parciales en México, Costa Rica, Buenos Aires. En 1932 aparece el importante trabajo del chileno Yolando Pino Saavedra. Y, por esa década, afirma Neruda haber llevado la pasión "herrerayrreissigiana" a la generación española del 27 con cuyos componentes prepara un número de homenaje a nuestro poeta de su revista **El caballo verde**, perdido, entre tantas cosas, en la guerra civil. La influencia de Herrera entre sus compañeros de "la Torre" no había sido fructífera porque la admiración que despertaba no corría pareja con el talento de sus amigos. Poco después los sonetos de **Los peregrinos...** moldean los primeros poemas de algunos mejores poetas. Pero una influencia menos literal y más rica es la que ejerce sobre los ultraístas y que pronto se revierte, en buena medida, sobre nuestra poesía. Aquéllos sufrieron la seducción, dice Yurkievich de, entre otras cosas, "esa fabulosa fantasía que tanto distancia de la realidad fáctica (...) esa maquinaria verbal donde el referente es cada vez más postergado por los virtuosos artificios de la estilización". Y añade después que la poesía de Herrera oscila "entre un absurdo positivo que libera de las sujeciones de lo real empírico (...) y un absurdo negativo (...) el desintegrador que todo lo disocia". Aquél "preanuncia las metáforas radicales del Huidobro creacionista"; éste "la visión desmembradora de **Trilce**. Esa "visión desintegradora se aproxima a la del Neruda de **Residencia en la tierra**". **Los peregrinos de piedra** volvieron a publicarse como el conjunto que quiso Herrera en las ediciones de Aguilar de 1951 y de 1961, y en la de Ayacucho de 1978.

Pero en ambos casos los editores se sintieron compelidos a ofrecer las poesías completas, y agregaron todo lo acumulado por Bertani después de su primera edición. Y más. Hicieron bajar así, como otros compiladores exhaustivos, la excelencia, el nivel, la dimensión de la obra que en 1909 reunió el autor.

I. V.

LOS SOBREVIVIENTES. Publicada en Buenos Aires en 1942. Más que una pieza dramática, esta obra de Edmundo Bianchi aspira a ser un poema filosófico dramatizado, cada uno de cuyos personajes expone una filosofía determinada, con notorias alusiones bíblicas, preocupaciones tales como el destino y el tiempo, y reiteradas referencias a Nietzsche y a Freud, plasmando así nuevamente la problemática metafísica que el autor -con el único antecedente de A. Zum Felde- introdujo en nuestro teatro. Máximo Augusto Barnes -calificado de Genio en las acotaciones- fue líder indiscutido y seguido por todos 50 años atrás. Un grupo de amigos que aún sobreviven se reúnen a celebrar una cena ritual pactada en otro tiempo como ocasión que habría de congregarlos anualmente hasta que sobreviviese el último que los evocara a todos. Si en Máximo joven alentaba el superhombre nietzscheano, medio siglo después encarna el nihilismo que reniega de sus tesis juveniles que hicieran carne entre los suyos y los llevaran al fracaso: ahora cree que el Tiempo es el que trae su destino al hombre -y no éste quien puede conquistarlo- y que el Azar es el dueño de la vida. En una escena fantasmal -la del ágape último, en que Máximo es asimilable a Jesús traicionado por sus discípulos-, sus ex seguidores erigidos como acusadores pueden interpretarse como proyección de las culpas del protagonista, ante lo cual reacciona entregando su corazón en las viandas que ofrece y sobre las que todos se abalanzan. Petrus (nombre significante) viene a buscar a esas sombras para llevarlas al abismo eterno, y se genera un cambio en la actitud de Máximo quien, autorrescatando el optimismo de otro tiempo pero desde una nueva dimensión (brinda por la Eternidad y la Esperanza, ante el eco de campanadas de paz y un coro celestial), muere sonriendo en éxtasis. Como otra posible interpretación del título de la obra, cuando todo sonido se apaga y se ha consumado la muerte de quien intentara angustiadamente

penetrar los misterios del hombre y del universo, la voz de la dormida Lita, esposa del camarero, canta en sueños al hijo que está gestando. Y ese canto suyo es una oda a la vida, a otra alternativa de vida que también a su modo es una opción filosófica: la de aceptar con humildad el papel fecundante que le cabe al hombre y asumirse sencillamente como una prolongación de la especie. La pieza se estrenó en Buenos Aires en mayo de 1942.

G. Mz.

LL

LLOVERA SIEMPRE de Carlos Denis Molina. Montevideo. 1953. (1a. edición). Novela breve, cuento largo o «nouvelle» este relato "extraordinario" como lo calificaba Juan Carlos Onetti, es uno de los textos narrativos más injustamente olvidados de nuestras letras. Con estilo despojado la narración se desarrolla sobre todo en primera persona alrededor de la figura central de Dionisio, como verdadero centro estructurador, cuya conciencia redimensiona constantemente un mundo percibido fragmentaria y subjetivamente. Pero esta "poetización" de la realidad a partir de la intensa afectividad del niño no anula el peso de lo real sino que nace del encuentro entre el universo exterior, el mundo de los otros, y el propio. Y en esa interacción cuyo signo es el descubrimiento de las condiciones de lo real como maravilloso y agresivo al mismo tiempo, el carácter doloroso de ese descubrimiento y de ese aprendizaje se acentuarán progresivamente hasta culminar con la muerte de la madre y la soledad final del niño, en un impecable y conmovedor relato.

R.M.

M

"M'HIJO EL DOTOR". Comedia dramática de Florencio Sánchez, estructurada en 3 actos. Estreno: Buenos Aires, 13 de agosto de 1903, Compañía Podestá. En un primer momento tuvo 4 actos, y el título proyectado fue: "Las dos conciencias", el mismo de la obra de Girolamo Rovetta, presentada en 1901 en el Teatro San Martín. Dos concepciones del mundo y de la vida, dos épocas, dos generaciones, se enfrentan en esta pieza. Padre e hijo no se entienden y el conflicto no se resuelve. El padre, don Olegario, viejo gaucho de normas tradicionales, y Julio, el hijo, educado intelectualmente en la ciudad, pletórico de las mismas ideologías innovadoras que revolucionaban el ambiente ciudadano frecuentado por Sánchez. En ésta, su primera obra importante y llave de su consagración, quedan contenidas las dos vertientes principales de su teatro: la pintura de ambientes, costumbrista, que va hacia lo regional, y el contenido ideológico que apunta hacia lo universal, tendencia atribuíble -entre otros- al influjo ejercido por el teatro europeo ofrecido en el Río de la Plata por esos años. Dijo Ricardo Rojas: "Nada hay en su teatro que no esté preludiado en **M'hijo el dotor**". La representación recibió favorable juicio de público y crítica, que desde ese momento reconoció el fin del falso drama regionalista criollo. Por primera vez los elementos de la vida nacional adquieren categoría artística en la escena, aportando

Sánchez al incipiente teatro rioplatense una rica cantera de asuntos, hasta entonces no explotada. Un primer acto excelente presenta un cuadro costumbrista de ambiente y tipos rurales, con espontáneo diálogo expresado en lenguaje sencillo por los citados, la madre, Jesusa, Eloy. En él se evocan seguramente momentos añorados de la juventud del autor, escenas familiares plenas de gracia y frescura. Las debilidades del drama aparecen en el acto II, cuando la acción se traslada a un hotel de Montevideo. Aparecen Sara, la novia, y su madre, personajes femeninos pseudo ciudadanos: otro medio, otra situación, que obligan a Sánchez a un artificioso proceso de adaptación cultural. El lenguaje ya no es tan espontáneo, ni los tipos tan auténticos, ni el ambiente tan vívido. Los actos II y III no sostienen el nivel del I. Siendo la conducta de Julio el eje estructurador, y no logrando éste la dimensión de un carácter dramático, al faltarle a estos actos el ambiente que se admira en el I, la obra decae. Don Olegario muere, y su hijo "el dotor", vuelve a Jesusa, a quien quizás sedujo en un rapto de despreocupado "amor libre" de sabor muy anarquista. El autor refleja sus ideas en el personaje, pero en el desenlace del nudo dramático, más fiel a la vida que al discurso de la vida, reconoce que la verdad está del lado del sentimiento, recubriendo a Julio de una carnadura más humana, e impidiendo que se agote en portavoz de ideologías. "Caracteres como la vida los presenta y no como las tesis los requiere" dijo Joaquín de Vedia.

A. T.

MALDOROR (22 números entre 1967 y 1987). I. Ducasse (autor de los **Cantos de Maldoror**) es el punto de partida de una relación montevideano/parisina que permite rescatar la vertiente ruptural-vanguardista europea (Rimbaud, Apollinaire, Artaud, el surrealismo) pasando por el mayo francés y tardíamente su heterodoxa y fecunda prolongación latinoamericana. En lo que a literatura nacional se refiere, tienen una presencia privilegiada las obras que de alguna manera proponen una estética diferente a la realista, las que al aceptar el absurdo o exaltar los fueros de la imaginación y la subjetividad consuman una vez más ese ya tradicional atentado a la razón: vieja bandera romántico-surrealista. **Maldoror** surge por incitación de un profesor francés, Paul Fleury, que buscó y encontró

un equipo de intelectuales uruguayos (relacionados en torno a la figura central de José Pedro Díaz) dispuestos a correr la aventura de sacar una revista bilingüe franco-uruguaya. Este proyecto aparentemente exótico tiene en realidad, antecedentes en nuestro medio: **La Cruz del Sur** (1924-1931) es, por la presencia de la lengua y la cultura francesa, por la atención y el apoyo prestado a los movimientos renovadores de su momento, porque fue la primera en rescatar las figuras de Ducasse, Lafforgue, Supervielle, por la calidad de sus materiales, un punto de referencia ineludible. En el primer número figuran como fundadores Fleury y Lucien Mercier, y con distintas responsabilidades fundamentalmente representantes de la generación del 45: M. Benedetti, C. Maggi, C. Martínez Moreno, A. Rama, Clara Silva, María Inés Silva Vila, Ida Vitale, José Pedro Díaz, Amanda Berenguer (los dos últimos asumieron las tareas de redacción y dirección); y Milton Schinca, cuya labor coincide por las fechas de edición y por su concepción creadora con la generación del 60. Junto a los franceses: E. Dombre, F. Hingue, A. Rougon. Este equipo intelectual elabora un tipo de revista que no sufrirá mayores variaciones hasta el Nº 9 de 1973. Además de los autores citados pertenecientes a una generación ya consolidada, colaboraron en ese período muchos autores jóvenes, de creación incipiente. Entre los narradores: Gabriel Saad, Juan Carlos Somma, Jorge Musto, Miguel Angel Campodónico, Héctor Galmés, Alejandro Paternain, Teresa Porzecanski, Ulalume González de León, Mario Levrero (tal vez el más asiduo y de excelente nivel). También Armonía Somers, esa «rara» del 45, y Rolina Ipuche Riva. Poesías de Jorge Arbeleche, Enrique Fierro, Carlos Pellegrino, Selva Márquez, Hugo Achugar, Guillermo Chaparro, Saúl Ibargoyen, Esteban Otero, Cristina Peri Rossi, Luis Campodónico. Teatro de Langsner y Ricardo Prieto. Ensayos de Jorge Ruffinelli, Roberto de Espada, Mercedes Rein, Alejandro Paternain y Jorge Medina Vidal. La revista está concebida sin secciones fijas, atenta fundamentalmente a lo literario, con algunos ensayos sobre cine y plástica. El vínculo con Francia permite -a fin de cuentas el rechazo del eurocentrismo es también una actitud europea- una apertura a otros espacios culturales. Hay ensayos y antologías sobre los poetas de la «negritud» (Nºs 1 y 3), sobre poesía china (Nºs 4 y 5). También un relevamiento de los graffiti del mayo francés (Nº 5) (la subliteratura no lo es tanto si viene de Francia); sin

olvidar lo latinoamericano: García Márquez, Rulfo, poetas cubanos, peruanos (sobre todo Carlos Germán Belli) Jorge E. Adoum y significativamente en el Nº 9 (1973), Juan Gelman y Francisco Urondo. Además del buen repertorio en lo que a creación se refiere, hay que destacar un nivel de ensayos por lo general excelente. De 1967 a 1973 (6 años, 9 números) la revista cumple un ciclo. En el Nº 9, José Pedro Díaz en una hermosa nota editorial titulada "Respirar" da cuenta del proceso: de espectadores, los intelectuales unidos por la revista, pasan a sufrir los golpes de la historia: "Escribir, ahora, es otra cosa. Menos importante quizá, pero también menos inocente." **Maldoror** renace con el Nº 10 en 1975 bajo la dirección de Carlos Pellegrino (ya aparecía en el equipo director desde el Nº 8). Figuran también como "hacedores" Héctor Galmés -quien participará de la dirección de los números 11 y 13-, Teresa Porzecanski y Amanda Berenguer, que en números sucesivos se limitará a colaborar a veces con seudónimo (Elsa Saffons). La presencia de la generación del 45 se hace más circunstancial. Este recambio generacional que bien pudiera haber respondido a un proceso natural de evolución cultural, fue en gran medida generado por el exilio de muchos de los integrantes de la generación mayor y el silencio forzoso de otros. Cambia el formato de la tapa y aparece el subtítulo "Revista de la ciudad de Montevideo" (presente ya en la cara interior del Nº 9). Evidentemente se busca destacar la ruptura del vínculo con Francia, a pesar de que este se seguirá manifestando, aunque en un grado menor, en números subsiguientes. La revista inaugura secciones estables: narrativa, poesía, ensayo, teatro, música; ampliadas en el Nº 13 con plástica, cine, discos.El registro de creadores uruguayos es prácticamente el mismo, con la adición de L. S. Garini, que se inscribe perfectamente en la vertiente no mimética ya establecida. Dentro de lo latinoamericano se presta una especial atención a la poesía concreta brasileña (Nºs 12, 13, 16; ya atendida en los Nºs 7 y 8) y se nota también una mayor incidencia de autores argentinos. Son de destacar los relatos de Héctor Libertella (Nºs 14 y 15), quien figura como "hacedor" en el Nº 15 junto con J. Lafforgue; de Silvia Molloy (Nº 15), la poesía de Néstor Perlonguer (Nº 16). Se suman críticos uruguayos de una nueva generación: Eduardo Milán (abocado a acercar la poesía brasileña), Wilfredo Penco (desde la sección "Archivo" exhuma documentos de autores nacionales y realiza

una introducción y selección de poemas de Fernando Pereda); en cine: Roberto Appratto y Alicia Migdal (también realiza reseñas literarias). Dos valiosas crónicas de representantes de la generación anterior, Julio Bayce (Nº 16) y Carlos Real de Azúa (Nº 12), junto a los trabajos de W. Penco señalan un peso del testimonio, ausente en la primera etapa. En los editoriales de los Nºˢ 13, 14 y 15, Carlos Pellegrino, con un lenguaje complejo, pues presupone otro más formalizado y al mismo tiempo se exige imaginativo y creador, trata de replantear la función de la crítica. El lenguaje y sus potencialidades significativas será otro de los centros de interés de esta nueva etapa. Si en el número 2 de **Maldoror** podíamos encontrar la traducción de un ensayo de L. Goldmann, ahora se cita a M. Foucault: dos etapas del pensamiento cultural, un mismo foco de irradiación. A partir del Nº 17/18 "Teatro y Teoría" (1984), se hace más fuerte la influencia de la profesora Lisa Block (colaboradora desde el Nº 13 y orgánicamente integrada desde el Nº 14). La crítica se vuelve protagonista absoluta de la revista. Los Nºˢ 19 ("Experiencia estética y teoría de la recepción literaria"), 20 ("El texto según G. Genette") y 21 ("Jacques Derrida") están dedicados "a la presentación de las principales tendencias en teoría literaria desde fines de la década del 60 hasta la fecha, intentando atenuar el vacío existente en torno a nuevas maneras de pensar el fenómeno literario" (Carlos Pellegrino en Nº 19). Poco queda de la **Maldoror** inicial. La opción por profundizar en un área previamente delimitada, el alto grado de especificidad, un prestigioso elenco de colaboradores de jerarquía internacional, la transforman en una revista para especialistas. La línea de identidad mantenida con vaivenes y dificultades en las dos etapas anteriores se pierde en este último período.

C. B.

MARCHA (23/VI/1939-22/XI/1974). Durante los siete lustros que fue editado el semanario **Marcha** el eje de la cultura nacional pasó por sus páginas, allí se concentraba "toda la semana en un día", todas las pulsaciones del mundo en algunos pliegos. En tanto tiempo la sección literaria cambió de orientaciones -a veces radicalmente-, renovó o realineó sus equipos, aumentó su número de páginas, se prolongó en

proyectos multidisciplinarios (los **Cuadernos** mensuales (1968-1973) y la **Biblioteca de Marcha**, serie editorial regular desde 1967), organizó concursos para los jóvenes, prohijó alternativamente formas del exclusivismo de grupos y la amplitud ante las nuevas promociones. Como en sus publicaciones anteriores (**El Nacional** y **Acción**) la personalidad del Dr. Carlos Quijano también impulsa esta colección. Dirigente político de un sector nacionalista hasta 1958 (fecha en la que se desvincula del partido blanco y se aparta de toda actividad partidaria hasta 1971), estudioso de las ciencias políticas, las ideologías y la economía, atento "cazador" de jóvenes talentosos, se había formado en el arielismo de la primera hora. En su Editorial del Nº 369, 1947, se lee: "Fuimos sus primeros discípulos, y puede que los únicos auténticos, en la alegre alborada que no volverá. El nos dio el gusto por la aventura, la confianza en la vida, la fe en los ideales rectores, la conciencia de nuestra ciudadanía americana. A los quince y aun todavía en los veinte años, Rodó fue nuestro numen y Ariel nuestro breviario". Quijano fue el director del periódico, pero sobre todo fue maestro de gran parte de las generaciones que lo suceden; munido de un corpus ideológico lo suficientemente flexible, dentro de lo restricto de sus categorías, como para concitar la adhesión de diversas inflexiones personales: antiimperialismo, "tercermundismo", socialismo nacional, ácida crítica a las posturas conservadoras, inquebrantable enemistad con las dictaduras. La historia de la sección literaria está claramente ligada a la persona de los sucesivos directores, aunque en muchas oportunidades sus orientaciones no se avengan a las del director del semanario, razón ésta por la que se producen alejamientos continuos de jefes de sección y colaboradores. La mayoría retornan (Idea Vilariño, Carlos Martínez Moreno, Mario Benedetti, etc.) mientras que otros se separan para siempre (Emir Rodríguez Monegal, José E. Etcheverry, Alberto Paganini) porque, como escribió Julio Castro, "cuando la línea de **Marcha** ha entrado en colisión con actitudes de compañeros y amigos (...) no hemos dudado en romper con éstos antes que torcer aquella". En términos generales el destino de "literarias" está ligado a las otras secciones culturales, principalmente a las de teatro y cine, en menor medida a la de plástica. En los años cuarenta se asiste al verdadero auge del cine, formándose las primeras publicaciones especializadas (**Cine Radio Actualidad, Film** (1952), etc.) equipos que integran de manera

permanente u ocasional el plantel de **Marcha**: Arturo Despouey, Danilo Trelles, Hugo Alfaro (además, desde 1946 a 1974 como administrador), Homero Alsina Thevenet, pero también "Calvero" (seudónimo de E. Rodríguez Monegal) y de a ratos perdidos M. Benedetti, o el más tarde destacado político Wilson Ferreira Aldunate. En teatro, el primer crítico fue Francisco Espínola, en tanto que en forma continua C. Martínez Moreno realiza agudos relevamientos y balances periódicos (desde 1942 a mediados de los 60), como también Mauricio Müller (seud. "Verdoux") y, en los 60 Gerardo Fernández. "La Piedra en el charco", "sección de alacraneo literario" a cargo de Juan C. Onetti, aparece en el número inaugural (23/VI/39) y se extiende a lo largo de un año; no llega a ser ni una sección bibliográfica ni un espacio de enjuiciamiento sistemático de nuestras letras, no fueron esos los intereses de su encargado sino que se propuso formar un lugar de reflexión y de lucha contra la mediocridad literaria vernácula. En ese primer período (y hasta su muerte) revisten especial interés las colaboraciones del consagrado pintor Joaquín Torres García, como las de Juan J. Morosoli y Enrique Amorim (partícipe en las anteriores experiencias periodísticas de Quijano). Entre 1940 y 1943 encargado de la sección Danilo Trelles, no puede hablarse de una estrategia coordinada sino apenas de la publicación fortuita, nada orgánica, de algunas notas críticas y páginas de creación (Alvaro de Figueredo, Serafín J. García, José Parrilla). El 3 de diciembre de 1943 escribe Rodríguez Monegal por primera vez, desde 1944 elabora activamente notas breves y bibliográficas, hace traducciones (Hemingway, Melville, Faulkner), revisa libros ingleses y norteamericanos. Todavía alterna con escritores que no son de su grupo (Paulina Medeiros, Enrique Lentini, Arturo S. Visca -aún no crítico sino narrador-). A partir del año siguiente ocupa la dirección y es así que aparecen sus primeras notas extensas, estudia sus obsesiones (Borges, Quiroga, Bello, Joyce, Onetti, Faulkner), semana a semana se alitera su fervor por Borges, año a año publica colaboraciones del escritor argentino y su grupo de **Sur** (éditos o inéditos). Conforma su núcleo de colaboradores entre los que se destacan: en crítica literaria, Sarandy Cabrera e Idea Vilariño (en distintos períodos encargados de poesía); en filosofía e historia de las ideas, Arturo Ardao y Manuel A. Claps; encargada de letras alemanas -desde 1956-, Mercedes Rein; revistas y generalmente

narrativa, Omar Prego Gadea, J. E. Etcheverry, Mario Trajtenberg. La lista de escritores sería tan extensa como abrumadora, no obstante no se puede eludir la presencia continua de los poemas de Vilariño y Juan Cunha, los relatos de J. C. Onetti, de Mario Arregui, Benedetti y Martínez Moreno, lo que no disimula el trasiego y comunicación de materiales con la revista **Número** (entre 1949 y 1955). Por su parte es vastísimo el aporte pluridisciplinario de Carlos Real de Azúa, desde 1947 hasta el cierre impuesto por la dictadura (1974). Este tercer ciclo (1944-1958) está identificado con la personalidad de Rodríguez Monegal, aunque en sus ausencias limitadas otros fueron los directores. Así, en buena zona de 1948 se hace cargo Carlos Ramela, de algún modo continuando con la perspectiva angloamericana de su antecesor (v. gr. superabundancia de Eliot); de octubre del 49 a marzo del 50 ocupan el cargo Angel Rama y Manuel Flores Mora, más afrancesados (Gide, Camus), también proclives a la polémica (con José Pereira Rodríguez y E. R. Monegal por el reiteradísimo tema de los concursos literarios oficiales); inmediatamente después Benedetti acude por unos meses de 1950, acercando a su grupo de **Marginalia** (J. Medina Vidal, Mario Delgado Robaina), comentando la hasta entonces ignorada literatura alemana, abordando la nueva literatura nacional. Mera función de continuidad tuvieron las "suplencias" de Prego y Etcheverry mientras E. R. Monegal se encontraba en Inglaterra desde donde los apabullaba con sus misceláneas pero extensas "Cartas de Londres". Hasta 1960 se registran sus últimas apariciones, Angel Rama se había hecho cargo de la sección en el año 1959. Con él se reagrupa el "staff" y, con la salvedad de que abandona la dirección en mayo de 1968, integran su grupo unos pocos de la jefatura anterior; el documentalista y crítico Roberto Ibáñez quien había sido polemista feroz con Rodríguez Monegal sobre Rodó; algunos de la generación del "45" como Washington Lockhart, Ida Vitale y José P. Díaz (quien sustituirá a Rama en sus ausencias) pero sobre todo los jóvenes, entre otros: Cristina Peri Rossi, Eduardo H. Galeano, Luicien Mercier, Graciela Mántaras, Jorge Ruffinelli. Este último tomará las riendas hasta fines de 1973 en medio de tormentosas clausuras; promediando un brevísimo interregno donde ocupa la dirección M. Rein, en tanto en los cuatro números postreros (1673-1676) Heber Raviolo será el último director. Los ciclos finales se caracterizan principalmente por una

marcada dedicación hacia las letras latinoamericanas, **Marcha** -alentada por el contexto de un destino común continental- se hace portavoz de los nuevos. García Márquez, Salvador Garmendia, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Francisco Urondo como tantos más, públican y son estudiados en estas páginas, ello sin desatender jamás a la promoción de los jóvenes uruguayos (E. Galeano, C. Peri Rossi, Sylvia Lago, Hiber Conteris, Marosa Di Giorgio, etc.). En la etapa de E. R. Monegal se había atendido escasamente a los jóvenes, lo poco aparece a partir de concursos del CEIPA, fuera de los argentinos no muchos latinoamericanos ilustres escribieron en exclusividad, no muchos se estudian pero -carencia del ciclo Rama- prestigiosas colaboraciones de Orson Welles, George Pendle o traducciones de última hora eran frecuentes. Tal importancia tuvo la sección literaria del semanario que, irónico destino, causal de clausura y cárcel para casi todos fue la publicación de un cuento de Nelson Marra ("El guardaespalda") premiado en un concurso cuyo jurado integraban J. C. Onetti, M. Rein y J. Ruffinelli. Toda la cultura latinoamericana protestó ante la supresión de un vehículo fundamental para la integración, un ejemplo: Cortázar escribió en París una memorable nota sobre el tema. Hacia 1953 un joven de 23 años, Juan Fló, había señalado a las páginas de crítica literaria y cinematográfica de **Marcha** como paradigmas "del terror a la cursilería (...)", como ejercicios de la "crueldad -tan fácil y tan uniforme, tan proclive a volverse cursilería en unos lustros", apoyada en "la suficiencia la alegre seguridad de sus verdades". Seguridad que rozó el "despotismo ilustrado", no en la exclusividad del hacer opinión cultural pero sí en el ejercicio de la más absoluta hegemonía. Cierto es que soportó bombardeos desde otras tribunas (**El País, La Gaceta uruguaya**, etc.) pero también a fuego graneado demolió reputaciones, polemizó sin temores, tachó nombres, ironizó sin piedad, hizo culto del rigor, combatió siempre lo que Paulo Prado llamara "el mal de la elocuencia hueca y rastrera", y en su lugar instauró un discurso hipercrítico, implacable, solipsista a lo Borges y también a lo Onetti, maestro éste tanto de Rodríguez Monegal como de Rama y Ruffinelli. Con las restricciones debidas, **Marcha** fijó el "canon" de los valores de por lo menos dos generaciones y con ellos transformó la historia cultural del Uruguay. En la etapa de Rama la orientación se abrió más a la sociología, la antropología y el marxismo, se renovó con sus enfoques; una politización que su

antecesor despreciara cubría a los años 60, la idea de la liberación latinoamericana (sobre todo después de la Revolución cubana) se proyecta en la cultura y en estas páginas obtiene su análisis y difusión. Después de muchos años "literarias" y las zonas políticas de la publicación se reencuentran en una tarea común, a una década y pico de la que un ofendido y lúcido lector marcara tal contradicción, en una carta de 1948. Pronto, muy pronto, narraciones, artículos y poemas publicados en **Marcha** se reunirán en libro, en rigor (y hasta por lo menos mediados de los 60) la casi totalidad de la bibliografía de E. Rodríguez Monegal, C. Martínez Moreno, I. Vilariño, A. Ardao y M. Benedetti ya se había adelantado o era fruto del trabajo continuo en el semanario. No quedaría ni someramente planteada esta evaluación si no se recordara la decisiva contribución de zonas conexas: los trabajos históricos de Juan Pivel Devoto, de Oscar Bruschera y, en los últimos años, de José P. Barrán; las páginas de humor de Julio C. Puppo ("El Hachero"), Alfredo M. Ferreiro, Carlos Maggi, del polifacético Carlos María Gutiérrez y Jorge Sclavo; y en el farragoso armado del periódico, el remanso del dibujo: Toño Salazar, Seoane, J. Centurión, Hermenegildo Sábat, Carlos Pieri y, prioritariamente, Julio E. Suárez más conocido como "Jess" o más entrañablemente: "Peloduro". Todos fueron tripulantes de una tarea que es cantera a la que todavía se recurre y cita y es ya mito; una **Marcha** que, a su modo, continúa dictando su lema: "Navigare necesse, vivere non necesse".

P. R.

MARGINALIA. Seis números entre noviembre de 1948 y diciembre de 1949. Dirigida por Mario Benedetti. "...en la «marginalia» solo hablamos con nosotros mismos; por lo tanto hablamos de primera intención, con audacia y originalidad, con abandono y sin orgullo..." dice E.A. Poe en el ensayo homónimo. El nombre elegido y el editorial de la revista inaugural, si bien no definen una propuesta, signan una actitud: "Si podemos sostener, a medida que vayan apareciendo sus números, la independencia espiritual, la heterogeneidad y hasta la insatisfacción con que hoy presentamos este inicial, habremos logrado por lo menos merecer en algo nuestra juventud. Y será bastante." Su perfil se irá

definiendo en los números 4 (mayo 1949) y 6 (oct.-dic. 1949). El primero da cuenta de la existencia de numerosos grupos y revistas literarias, expresión de una generación en surgimiento; alerta contra el incipiente predominio de los críticos sobre los creadores (lo que será casi un lugar común de análisis posteriores) y apunta a una visión ética del trabajo literario que puede rastrearse en otros artículos de la revista. Entre sus páginas se pueden encontrar poemas de Casaravilla Lemos, Denis Molina, Manuel de Castro, Ariel Badano y Juan Cunha; ensayos de J. Medina Vidal y R. Fabregat Cúneo; y poemas, cuentos y reseñas de Mario Benedetti. Colaboraron también en forma casi permanente, los hoy menos conocidos, Mario Delgado Robaina, Salvador Miguel, Gastón Blanco, Manuel A. Abella.

C. B.

MEMORIA DEL FUEGO. Tomo I **Los nacimientos** (1982)/ Tomo II **Las caras y las máscaras** (1984)/ Tomo III **El siglo del viento** (1986) de Eduardo Galeano. Esta trilogía, -testimonio, narración, poesía-, significa una reafirmación del camino totalizador, contestatario, que sustenta **Las Venas abiertas de América Latina** y al mismo tiempo el abandono de una línea explicativa que apelaba predominantemente a la razón y a las cifras. En **Memoria...** la voluntad de análisis ha sido absorbida por el deseo de trasmitir una vivencia de América, de encarnar su multiplicidad en una pluralidad de voces, de anécdotas, de detalles, de pequeños mundos sucesivos y simultáneos. Galeano ha elegido adivinar el universo "a través del ojo de la cerradura" para construir una literatura «popular», basada más en la proyección personal de un deseo y una ética que en una mirada realista. Esta «popularidad»le es atribuible por la elección de sus personajes y -la caracterización es discutible- por el rescate de una visión sencilla, optimista, ingenua, del hombre. Obra de síntesis, cuestionadora e integradora de la tradicional compartimentación en géneros. Tal vez nos sirva como punto de referencia para entenderla la obra de Manuel Mujica Lainez **Misteriosa Buenos aires** (1951), pues presenta puntos de contacto que permiten apreciar con mayor claridad las diferencias. Mujica cuenta a partir de breves narraciones la historia de Buenos Aires, desde su fundación hasta el siglo XIX. Con una base documental no explicitada,

recrea, con naturalidad y eficacia, un mundo cotidiano, eludiendo expresamente las fechas importantes, los grandes personajes, los hechos políticos; proporciona la visión menuda que la exégesis histórica generalmente omite. El proyecto de Galeano es más ambicioso en tanto es mayor el espacio y el tiempo abarcados: toda América desde sus orígenes hasta la actualidad. Se ciñe más al dato histórico, al testimonio (referencias bibliográficas que refrendan la veracidad de los acontecimientos), no elude los hechos y personajes conocidos, representativos. Una visión utópica, ausente en Mujica, sustenta una escritura que tiende al aforismo, a una forma menos narrativa, más cercana a la poesía. Las pequeñas viñetas son narraciones en suspenso, crean una atmósfera, brindan algunos trazos de un personaje o una situación. Si las consideramos aisladamente resulta claro que la acción de narrar está minada por la necesidad de trasmitir una imagen íntima; sin embargo, en una visión de conjunto lo narrativo se recupera en la continuidad intermitente de muchas de las historias que allí se cuentan. En la pespectiva ideológica de la obra, la memoria (no inocente) ejerce la función de recuperar para liberar. Carlos M. López ha señalado que "la versión clásica de la historia de nuestro continente propone la siguiente división: precolombina, la colonia, la independencia. En cambio, **Memoria del fuego** presenta otro enfoque que parte de mostrar los procesos desde el ángulo subjetivo, es decir, cómo han sido y cómo vienen siendo vividos los acontecimientos. La división es entonces: hombres integrados a la naturaleza y dueños de sí mismos; sometimiento y devastación; resistencias a la dominación foránea; comienzos del encuentro con un destino propio".La obra plantea, entonces, un difícil equilibrio entre el desmesurado plan de querer "contar la historia de América" y la dispersión fragmentaria impuesta por el mirar cara a cara, en cercanía, hechos y protagonistas. No es simplemente una suma de partes, sino un mosaico cuidadosamente elaborado en el que las unidades establecen entre sí haces de relaciones a través de diversos procedimientos: la reiteración de un personaje, la refracción de un mismo hecho en diversas perspectivas. En otro plano, es también un poderoso mecanismo estructurante el riguroso campo ético en el que las figuras son presentadas. Los hombres y mujeres convocados se distribuyen en un diagrama en el que serán opositores o favorecedores del proyecto libertador que sustenta a la obra. Así se plantea otro equilibrio

difícil entre la función homogenizadora que cumple cada uno de los personajes (son opresores, oprimidos, marginados o subversivos) y la especificidad de una recreación que tiende al lirismo. Los hacedores de cultura, artistas, científicos, "estrellas" de cine, los mitos mismos creados por los medios de comunicación, no escapan a ese marco, pero son tratados con mayor libertad que los otros personajes. Entre las fuentes de la obra aparecen trabajos de investigación, ensayos, todo tipo de testimonio y también obras literarias. Ello nos habla de una concepción integradora de la cultura que acepta las obras de creación e imaginación como parte de la realidad americana. Un ejemplo entre muchos otros: en el Tomo 3 la acción de la United Fruit en Colombia es contada a partir de **Cien años de soledad** y **La casa Grande**. Por último, a pesar de la indudable seriedad teleológica del proyecto, cierta ironía se desprende de sus intersticios: también admite la lectura de un mundo al revés, al estilo de María Elena Walsh. Los grandes hombres, los reconocidos, los importantes, no soportan muchas veces la mirada desacralizadora de entrecasa; los seres oscuros, los hechos nimios, adquieren en contrapartida una proyección trascendente.

C. B.

MITO. Según afirman sus redactores esta revista es "un acto libre". Fue dirigida por un grupo de jóvenes, estudiantes de la Facultad de Humanidades: en su mayorías María Luisa Torrens, Erwin Reizes, Carlos Mato, Luis Vignolo, Mario Otero, Dany Duprey y Dina Díaz. Apenas alcanza -como casi todas- dos números (1951 y 1952). Un confuso editorial determina idéntica estética, no obstante al igual que casi todas las revistas de los años 40, adhiere en lo plástico a la línea Torresgarciana (un constructivo de Alpuy cubre las dos carátulas); los colaboradores proceden de la Facultad, profesores y alumnos en número similar. En el Nº1 la filosofía priva sobre la literatura con artículos de Luis Gil Salguero, Carlos Benvenuto y traducciones de Jaspers y Julien Benda; en el Nº 2 la literatura se impone: poemas de José Bergamín y Amanda Berenguer, relatos de Erwin Reizes (o casi) y Dina Díaz, traducciones de los **Sonetos a Orfeo** de Rilke, una página de José P. Díaz sobre Machado.

Los claroscuros de la publicación no obliteran muchos materiales valiosos.

P. R.

MONTEVIDEANOS de Mario Benedetti. La primera edición, 1959, estuvo integrada por once cuentos. Para la segunda, que apareció dos años después, Benedetti añadió ocho relatos más: uno que provenía de **Esta mañana**, 1949, ("El presupuesto"), tres que extrajo de **El último viaje y otros cuentos**, 1951, ("Sábado de Gloria", "Inocencia" y "La guerra y la paz") y cuatro no recogidos en libro hasta ese momento: "Esa boca", "Los pocillos", "El resto es selva" y "Déjanos caer". Esta segunda edición prologada por Emir Rodríguez Monegal es considerada definitiva y constituye con sus 19 relatos un muestrario de la cuentística de Benedetti entre 1949 y 1961. Eso sí, circunscrito a algunos tópicos cuya reiteración da singularidad y relevancia a esta obra. Inspirado su título en **Dubliners** de Joyce (Ruffinelli), **Montevideanos** resulta hoy una referencia inevitable de nuestra "literatura ciudadana". El tratamiento de temas que Benedetti reconocía en la década del 50 como caracterizadores de los habitantes de la urbe: la burocracia, la fallutería, las frustraciones, ciertas desfiguraciones de la vida sexual y familiar, se cruza con aspectos cuya mayor abarcadura permiten un ahondamiento de las problemáticas expuestas: la muerte, las relaciones entre padres e hijos, el amor: su destrucción y sus tormentas. Esta polidimensión de los cuentos de **Montevideanos** ha inclinado a los críticos -en especial a Jesús Díaz- a desmentir el realismo craso que quiere verse en la cuentística de Benedetti, aderezado aun con los calificativos de costumbrismo y circunstancialidad. Observados de cerca puede verse que los relatos de **Montevideanos** no se entregan a un fácil reflejo de la realidad y ello por dos vías: una, por la caricaturización de una situación a fuerza de ser vista desde un ángulo exclusivo (tal vez el mejor ejemplo de esto sea "El presupuesto"); otra, por el sacrificio que se hace de lo verosímil en pos del planteamiento de esos temas de mayor caladura. No debe confundirse esto último con fracasos en la trama, como los que pueden verse en "Sábado de Gloria" o en "Inocencia". La mezcla de las dos características reseñadas provoca sin dudas esos cuentos que la crítica ha destacado del conjunto: "Los

novios", "Retrato de Elisa" y "Familia Iriarte" (este último sagazmente psico–analizado por Rodríguez Monegal). Bien destacada por Ruffinelli es la tendencia del cuento benedettiano al efecto. No sólo por un final inesperado que precipita la situación (el más celebrado es "Los pocillos") sino también por el efecto de tensión que crea la propia elaboración de la situación. En este aspecto la morosidad con que se cuenta "Los novios" va poniendo al descubierto la mediocridad y el cansancio que sumerge la vida de los personajes, para los que el final resulta el punto de llegada inevitable. Entre las técnicas narrativas Benedetti elige ya el punto de vista exterior, objetivo, a la manera de Hemingway en "Tan amigos" o el discurso ininterrumpido de un narrador en primera persona: "Puntero izquierdo" y "Déjanos caer", que suponen un diálogo a la manera de "Luvina" de Rulfo. En los demás relatos Benedetti sabe manejarse con enorme libertad para elegir la manera de contar. Finalmente vale la pena llamar la atención sobre la inclusión del cuento "El resto es selva", escrito en 1961. Este relato, de marcado cariz autobiográfico, denuncia las deficiencias del vivir comunitario de los norteamericanos. Allí el montevideano observa resignado el cúmulo de insustancialidad. Y si por ello el cuento evade la implantación espacial que justifica título y motivos del libro, revela sin embargo el intento de proyección y de reflexión que sobre la condición del hombre vuelcan estos agudos documentos literarios.

O. B.

MOTIVOS DE PROTEO. Obra de prosa ensayística, de José Enrique Rodó, publicada en 1909. El autor quiso que fuese "un libro en perpetuo devenir, un libro abierto sobre una perspectiva indefinida". Los investigadores han fijado el año 1901 como la fecha en que "la composición de la obra empieza a dominar sobre toda otra actividad literaria del autor". La índole fragmentaria de la obra parece imbricarse en el tema, vasto e imponente, que de algún modo la recorre: la evolución de la personalidad. A propósito de **Motivos de Proteo**, Alfonso Reyes teorizó sobre el "libro informe", pero (como ha sido relevado por Real de Azúa) fue Rafael Barrett quizá el primero en reconocer el secreto rigor de la obra: "La mayor parte de este libro, que pretende no tener "arquitectura", es

un estudio sobre la vocación y la aptitud, construido con un método tan riguroso como el de una monografía de Ribot". En carta a su amigo Juan Francisco Piquet, Rodó se refiere a esta obra como "libro vario y múltiple como su propio nombre", mencionando su "mezcla de moral práctica y filosofía de la vida con el ameno divagar, las expansiones de la imaginación y las galas de estilo" y anunciando que "participará de la naturaleza de varios géneros literarios distintos (v. g. la didáctica, los cuentos, la descripción, la exposición moral y psicológica, el lirismo) sin ser precisamente nada de eso y siéndolo todo a la vez". Siempre ha existido un desacuerdo entre quienes se han acercado con ánimo escrutador a este libro fundamental de Rodó; ese desacuerdo tiene que ver con una probable comunicación entre **Motivos** y la oscura, retraída severa, vida de su autor. Autores como Gustavo Gallinal, Raúl Montero Bustamante y Osvaldo Crispo Acosta prefieren la interpretación de que se trata de una obra impersonal, y hay que reconocer que los sostenedores de tal interpretación no tuvieron a su disposición ciertos papeles íntimos de Rodó expuestos o citados sólo a partir de 1947) que permitieron penetrar en algunos pormenores de su vida, al punto de iluminar retroactivamente muchos pasajes del libro, que, a partir de entonces (y gracias a los esfuerzos de investigadores como Roberto Ibáñez, Emir Rodríguez Monegal y sobre todo Carlos Real de Azúa) se ha convertido en una verdadera cantera de indicios personales. Por otra parte, las "parábolas" o cuentos simbólicos, incluidos en el desarrollo intelectual de la obra, son algo así como carteles ilustrativos, o de alerta, que sobrevienen en ciertas curvas del pensamiento. Quizá todavía resulte prematuro afirmar que las parábolas han de salvarse, o por el contrario hundirse en el olvido, pero en cambio parece seguro que el olvido o la salvación no habrán de sobrevenir para ellas solas; su destino final, su última resonancia, serán también los de **Motivos de Proteo**

M. B.

MUJERES FLACAS (1904) de Pablo Minelli González. Al amparo de las figuras rectoras de Julio Herrera y Reissig y Pablo Verlaine (dedicatoria), ampliando su lista de preferencias con Poe, Baudelaire, Rimbaud, Darío, Roberto de las Carreras, entre otros, Pablo Minelli se autodefine como un "intoxicado", pues ha "absorbido todo el veneno de la literatura

francesa". Este libro "que viene de París", como sus "mujeres flacas", "es hijo de las horas negras de mis miserias de bohemio, de las horas rojas de mi lascivia de amante", afirma en la introducción. La marginalidad, el eros, la bohemia, el entorno inevitable del poeta maldito, son convocados para dibujar la máscara que permita suplir la realidad por una imagen cultural prestigiosa entre los intelectuales. Uno de los valores documentales de este libro es el de ficcionalizar la figura del artista en nuestra sociedad de principios de siglo, un espejo que en su buscada excepcionalidad puede servir para calibrar su contraimagen vulgar. El artista es el diferente, por lo tanto se deberán enfatizar la suma de rasgos que lo distinguen: sus románticas ojeras, sus preferencias exquisitas, su asco ante lo provinciano. Con un bagaje de imágenes muy de la época, estas "mujeres flacas", encarnación del deseo, el ocio, la improductividad, de una vida superior en sensualidad y refinamiento, aparecen contrapuestas a nuestras "rubicundas" burguesas, las mismas que Julio Herrera y Reissig estigmatizara como "carne de matrimonio" y que Roberto de las Carreras denigrara con crueles insultos. Es difícil entender hoy el contenido provocativo de este libro ingenuo, casi tonto en sus simplicaciones; para hacerlo tal vez sea imprescindible recuperar la densidad de escándalo suscitada por los libelos y desplantes de Roberto de las Carreras y la capacidad de asombro y complicidad de nuestra sociedad novecentista. Sin el talento que Roberto de las Carreras puso en su vida y Julio Herrera en su obra, este libro de Pablo Minelli tiene en nuestra literatura -según A. S. Visca- "el carácter de un mito menor"

C. B.

MUNDO A LA VEZ de Alvaro Figueredo. (Mont., 1956). Alvaro Figueredo es uno de los nombres (in)explicablemente olvidados de la literatura uruguaya. Poeta capaz de varios registros logra, en **Mundo a la vez** una obra que el facilismo puede señalar como surrealista pero que por su originalidad a la vez que por su multiplicidad es universal y proteica. En apenas dieciocho poemas que se nutren de las grandes corrientes de la poesía universal, con un sesgo personal y diáfano en la aparente hermeticidad de su decir, Figueredo logra un libro equilibrado, capaz de persistir. En la solapa del libro, un "Testimonio de parte" da

cuenta de algunas de sus intenciones: "Aspiro a dar, furtivamente, un testimonio del mundo en la poesía". Ese adverbio, "furtivamente", es clave para entender y designar doblemente la obra de Figueredo y en particular este libro. Tan "furtivo" ha sido, que ha sido postergado. Furtivo por los caminos que recorre y por el modo que eligió para su desplazamiento poético, virando a una escritura conectada con el "surrealismo" pero que oferta una exactitud expresiva sorprendente, inusual en los textos "automáticos". "Lo cierto", sigue diciendo el autor en su Testimonio, "es que, entre la aguda serenidad y el tumultuoso caos, yo también elijo una poesía no apolínea. Me abstengo de toda caracterización positiva, esquivo obstinadamente su falacia" (...) "Sostengo, con juiciosa humildad, mi fe en el inagotable repertorio que va, o viene, desde el coro dionisíaco a la máscara expresionista, del pathos gótico al romanticismo germánico, de la imaginería barroca a la evasión surrealista, del dibujo rupestre al tango afro-platense". Hay textos sorprendentes por lo insólito de su tema, como "La manzana y la flecha", y otros de una formulación metafísica que conmueve, no solo intelectivamente, como "Trasverdad". Hay también acercamientos, enfoques en que claudica por un breve instante el "discurso general" para traer una menuda pero sentida parte de la universalidad que el libro pretende (y logra) encerrar. Ejemplos de ello son "Alvaro en Tierra" y "acta de Paco Espínola". En general, su discurso simula una cierta impulsividad, no emplea signos de puntuación o conforma, como en "Yo le decía a Alvaro" una única, extraña y extensísima pregunta. En cuanto al punto de vista del emisor del discurso, hay a menudo un desdoblamiento y la recurrencia de figuras y artificios tales como la repetición de un mismo vocablo y/o la escritura sin espacios de separación: (v.g.: "piedrapiedra", en "La Madre"; "golpegolpegolpe", en "Viento sobre el mundo"; "hijohermanopadre", en "Al último le digo"). También hay que señalar con respecto a esta breve y densa obra, una presencia religiosa o una oscura poética intuición de lo religioso como metafenomenología. **Mundo a la vez,** de Alvaro Figueredo: un extraño, valioso y olvidado libro.

R. C.

N

NADERIAS. Libro de Roberto Sienra, publicado en 1911 por Talleres Gráficos el Arte. Obra menor, en el contexto de indudables estrellas y astros más pequeños pero atractivos que definió la poesía de los primeros años de este siglo en nuestro país. Con elementos del romanticismo tardío -operante todavía entonces-, pero con lazos más evidentes con ese viento del Modernismo que estaba sacudiendo nuestra lírica, Roberto Sienra mantiene sin embargo cierta distancia de ambas influencias. Plantea una voz personal, que es lo que a la postre transforma a **Naderías** en un mojón discreto pero interesante en el decurso poético nacional. Quizá lo que lo haga valorable no sea por supuesto su abundancia de "cálices" o de "luna", ni el "corazón enfermo", ni la "enturbiada fuente"; su hallazgo mayor está en el rescate de cierto costado de lo cotidiano -precisamente, esas "naderías"-, donde no falta la mesa del café, el acto de bañarse, versos como "les apretaba de lo lindo", o "en los berrinches de las tías". En esto, así como en el tanteo de la ironía leve y hasta del humor, fue un módico adelantado por caminos que luego del 20 resultaron más frecuentados.

A. Mi.

NADIE ENCENDIA LAS LAMPARAS Después de las nouvelles **Por los tiempos de Clemente Colling** (1942) y **El Caballo perdido** (1943), de repercusión mínima en la enrarecida atmósfera cultural de los primeros años 40; mucho después de sus pequeños relatos inaugurales (**Fulano de tal** (1925), **Libro sin tapas** (1929), etc.), la amistad de Hernández con el poeta Jules Supervielle le abre, hacia 1947, un doble camino para la divulgación de su obra y un mínimo reconocimiento de su persona literaria: la publicación en editorial Sudamericana de Buenos Aires de la colección de relatos **Nadie encendía las lámparas** y una beca en París. Los diez cuentos que integran el volumen fueron escritos entre 1943 ("Las dos historias") y 1947,cinco de ellos ya habían aparecido en revistas literarias y publicaciones periódicas: **Sur** de Buenos Aires, **Cultura** (publicación del Instituto anglo-uruguayo), **La Nación** de Buenos Aires, **Anales de Buenos Aires** (Nº6, 1946) donde aparece "El Acomodador", atribuido por curiosa errata a Herisberto (sic) Hernández. Cuando apareció el libro no fue discretamente desdeñado como los anteriores, acudieron los juicios halagadores, las cartas elogiosas, las apologías semisecretas. Siempre acuden. Pero la nueva crítica, algunos de la incipiente generación del "45", lo condenaron ya no a la indiferencia sino a la hoguera. Carlos Ramela desde **Marcha** afirmó, sencillamente, que allí no había literatura; con algo más de contundencia Emir Rodríguez Monegal le reprochó hasta incorrecciones sintácticas y desconocimiento de la lengua (propuso, por ejemplo, que donde escribió "pastitos" debió poner "hierbas"), en una bibliográfica de la revista estudiantil **Clinamen**. Tuvieron que pasar veinte años para que, a instancias de la revalorización emprendida por Angel Rama y José P. Díaz, el volumen se reeditara como tercer tomo de la edición de Obras Completas que preparó la editorial Arca entre 1967 y 1974; entre 1981 y 1983 se las reeditó en tres volúmenes y es precisamente **Nadie encendía las lámparas** el libro que ha tenido más ediciones extranjeras. Los cuentos incluídos en el libro figuran, en amplia mayoría, en todas las antologías nacionales y extranjeras de Hernández, nunca faltan ni "El balcón", ni "El acomodador", ni el cuento epónimo, preferencias que por ej. comparten Italo Calvino y Julio Cortázar en sus respectivas ediciones, italiana y francesa. Como ya lo ha hecho notar José P. Díaz en 1960, con este libro se opera una transformación decisiva en la obra de Hernández, con éstos

y uno de sus mejores cuentos ("El Cocodrilo" de 1949) se aparta de la rememoración a lo Proust a la que apelaba en las dos nouvelles, por más que "Mi primer concierto" revele directas circunstancias autobiográficas en sus vicisitudes de concertista. También se aleja de la prosa humorística y pretendidamente filosófica de los pequeños libritos de los años 20 y 30. De algún modo las obsesiones siguen siendo las mismas, maduran y se decantan, la materia literaria crece, se elabora, se encauza con total coherencia de uno a otro texto, pues **Nadie encendía las lámparas** no es colección antojadiza o reunión difícilmente aleatoria de cuentos dispersos. Claro que los datos de su historia personal pueden identificarse en el escritor que lee un cuento en el texto que da nombre al volumen, en el pianista de "El balcón", etc. Porque todos los relatos se narran en primera persona, así se identifican con un yo-narrador-protagonista, de esa manera discurso e historia se confunden, la subjetividad impone su versión y una visión absoluta del mundo. Los demás personajes pertenecen frecuentemente, dentro de un ámbito urbano rioplatense, a la clase media y en menor grado a una burguesía culterana (v. gr.: padre e hija en "El balcón"). La ausencia de nominación o la vaguedad en la identificación suelen mentarse en categorías que rescatan una etapa de la vida ("el joven de la frente pelada"), sexo ("la mujer en la pared"), profesión ("el político") y por último a los que tienen alguna "rareza que (les) incomoda", como el autor escribe en "Menos Julia". Esa condición que el narrador destaca metonímicamente en un aspecto interior o un rasgo exterior, donde le atribuye a lo irrelevante total predominancia. Esa "rareza" de los personajes se inscribe en un clima de relato de franca peripecia fantástica o en su periferia, así pueden encontrarse la curiosa metamorfosis del actante que "apenas acostaba mi cuerpo de hombre, ya empezaba a andar mi recuerdo de caballo" de "La mujer parecida a mí"; o el misterioso túnel de "Menos Julia" donde se desarrolla casi todo el relato; la mujer que se enamora de un balcón; la disociación del yo en "Las dos historias"; la abrupta irrupción de un programa de radio, ocasionado por una inyección que hace padecer al protagonista de "Muebles El Canario". En la ambigua zona fantástica se inscribe la jerarquización de los objetos y su animación, la indeterminación temporal característica de la narrativa antirrealista ("Hace algunos veranos", "El día de mi primer concierto (...)") y la indefinición espacial, por más

que puedan otearse una serie de rasgos que definan un marco rioplatense de pequeñas ciudades del interior y las dos capitales del área. Lo "raro" fija el estatuto de la diferencia y por ende del rechazo o la incomprensión mutua, entre los que desconocen al que porta la extrañeza y éste con aquéllos. Una de las formas del conflicto está en las zozobras económicas a consecuencia de las cuales surge la angustia: "¡Parece mentira! ¡La indiferencia que hay para estas cosas! ¡Cuántos sacrificios inútiles!", exclama el narrador-protagonista de "Mi primer concierto"; el mismo sacrificio que debe hacer para soportar los juicios de los que presumen comprender el cuento que lee el protagonista en "Nadie encendía las lámparas". Es que el difícil acceso al misterio (término y tema fundamental en Hernández) es lo que precisamente peculiariza a los personajes, una habilidad-talento de excepción que excede los márgenes de comprensión del "común", obstruye la comunicación, impone el silencio y la duda, tal vez porque -como sostiene Saúl Yurkievich- éstos "deambulan por una especie de onirismo gaseoso, en un espacio semántico indeterminado, donde son más las omisiones que las indicaciones". El único que puede encender las lámparas del entusiasmo es un lector prevenido, quien sepa encontrarse ante uno de los narradores más originales de lengua española que, sin duda, "no se parece a ninguno".

P. R.

NARRADORES URUGUAYOS (1969) de Ruben Cotelo. El primer mérito de esta antología de cuentos consiste en que "el colector se propone, ante todo, presentar un resumen significativo, trazar el `mapa literario' de la cultura de una nación o de una época. Sin ceñirse a la pura consideración del valor estético de la obra, ve en ella, predominantemente, el `documento' (...)". Es así que expone su metodología crítica, sus criterios selectivos, y los explica interpolando la anterior cita, propiedad de Rodó en un artículo de 1907 ("Una nueva antología americana"). Circundando a este axioma, Cotelo sabe matizar su prosa amena, sajonizada, de frase precisa, con efectismos cautivantes típicamente "periodísticos", porque fue en ese fogueo donde el crítico se hizo desde mediados de los 50. Así, verbigracia, abre su introducción con un: "El mejor cuento uruguayo es el Uruguay mismo"; y la cierra homenajeando a seis ensayistas e historiadores del revisionismo (a cuyo pensamiento eviden-

temente debe filiárselo): "quienes jamás escribieron un cuento, pero que intelectualmente han hecho posible que el mejor cuento uruguayo, nuestra propia historia, sea inteligible". Entre esas dos fronteras fluye un ensayo de 23 páginas que atisba al devenir del relato uruguayo desde los marcos geopolítico, histórico, social, económico, cultural y más específicamente literario-contextual. Cree -con G. Bachelard- que el cuento "es una imagen que razona"; busca la cadena simbólica de los textos elegidos, en tanto ve en ellos al "rostro de una comunidad que (se) inquiere sobre su existencia y su destino". La panorámica precisa, admirable en su síntesis, parcial y apasionada en sus juicios (los adjetivos golpean al "status quo" sin claudicaciones), se tambalea en otra convicción confesa, la de que los cuentos pueden "defenderse solos como creación literaria". Porque si otro claro acierto operativo significa la precedencia de una nota explicativa a cada autor, ni en esta ni en la visión sinóptica inaugural, el antólogo desmonta al aparato textual ni al sistema literario que produce la comunidad asediada entre 1939 y 1969, ciclo al que restringe su propuesta. Doce narradores espiga en esos treinta años de escritura, y en todos ellos persigue el "valor remanente, documental de la literatura", para lo cual Benedetti le importa como paradigma, pero también Sylvia Lago, Jorge Onetti, Mario Arregui -en su inflexión rural-, Mario César Fernández y -algo forzadamente- María de Monserrat. Repasa estilos y obsesiones, establece conexiones temáticas y formales cuanto menos originales (Felisberto Hernández en María I. Silva Vila, la religiosidad de Juan C. Onetti en Armonía Somers); demuele con su franca como beligerante modalidad crítica rasgos de diferencialidad (como al considerar anárquica la puntuación en L. S. Garini, o al decretar fallidos a los cuentos inciales de Martínez Moreno). No olvida la confección de una apretada y eficacísima ficha bio-bibliográfica de cada escritor; enumera, a modo de catálogo, la atmósfera y los personajes arquetípicos; cala profundo en lo psicológico, tanto en el autor como en sus ficciones, y por allí muestra su "hilacha" teórica más sólida: el dominio del psicoanálisis.

P. R.

NEXO (Revista Hispanoamericana). Se publicaron cuatro números, en formato libro, entre abril de 1955 y diciembre de 1958. En las tres primeras entregas fueron sus directores Roberto Ares Pons, Alberto

Methol Ferré y Washington Reyes Abadie. En el No. 4 (aparecido después de dos años de interrupción) se retiran los dos últimos y en su lugar se incorporan Horacio Asiaín Márquez y Carlos Real de Azúa (que no llega a escribir). La formación de **Nexo** coincide, y no por azar como ya lo ha visto Ruben Cotelo, con la desaparición de las revistas literarias "puras" (**Número** y **Asir**) y el surgimiento de otras publicaciones periódicas como **Estudios** del Partido Comunista o **Tribuna Universitaria** de la FEUU. Todas ellas (más allá de sus diferencias) ponen énfasis en lo político y lo social mucho más que en lo cultural. En el caso de **Nexo** la perspectiva de la cultura se redimensiona en función de las categorías históricas y económico-políticas comunes a un "ideal de Federación Hispanoamericana". Los propósitos de la revista se exponen en el No. 1: 1) publicar sólo ensayos; 2) cumplir con una "misión de investigación y esclarecimiento"; 3) servir de instrumento para "una actitud ideológica en formación". Casi todos los enfoques ostentan un nacionalismo latinoamericano profundamente tercerista, muy próximo a los movimientos populistas surgidos en la segunda mitad de los años 40 (Peronismo, Varguismo). Pasado y presente se revisan en dos secciones especialmente nutridas: "Crónicas de la Patria Grande" y "De la Actualidad Uruguaya". Un cuarto de siglo después (en 1984), **Nexo** reaparece con la dirección de Methol y la esporádica colaboración de Reyes, los demás integrantes de la revista originaria no participan. La nueva orientación es definidamente católica ortodoxa, ajena a las artes, dedica sus páginas al análisis político y social de América Latina. Severamente crítica del marxismo y de las tendencias renovadoras dentro de la Iglesia, mantiene un ritmo permanente de publicación (12 números al primer trimestre de 1988), convencida que en la doctrina cristiana América Latina encontrará una clave de un nuevo sistema de organización social. En lo medular mantiene los mismos planteos de la primera experiencia.

P. R.

NOMENCLATURA Y APOLOGIA DEL CARAJO (1922). Francisco Acuña de Figueroa. Entre la copiosa y múltiple producción lírica de Francisco Acuña de Figueroa (el poeta "institución" de la primera mitad del siglo XIX), quedó inédita la serie de cuartetas endecasílabas, con rima

asonante y esquema métrico cruzado (a/b/a/b), que tituló **Nomenclatura y Apología del Carajo**. Solo a seis exactas décadas de su muerte, un editor secreto (todas las señales indican que fue Claudio García) imprimió el texto en forma de delgado folleto (132 x 140 mm., 14 pp.). En el centro de la carátula luce un cuadrado que ostenta el título y el nombre del autor, y a este lo orilla una viña de la que penden uvas y falos. Un brevísimo prefacio firmado por "El Editor" (aunque según J. Speroni Vener se trataría de Gustavo Gallinal), reconfirma la cláusula inscripta en la portadilla ("Para la circulación privada"): "me interesa dejar la debida constancia, que la presente edición circulará privadamente y entre determinadas personas (...)"; conducta explicable dada la poderosa pacatería de la época. Pero además el mismo editor no escapa a tales represiones, en tanto que justifica al poema únicamente como "obra de erudición lexicográfica", aspecto este que, sin duda, el poema se propone como registro ("nomenclatura") de casi ochenta variantes de ese "cierto pajarraco o alimaña/que tiene más sinónimos y nombres/que títulos tenía el Rey de España". No puede ignorarse, sin embargo, al otro término del enunciado ("apología"), esto es "defensa" del miembro, "exaltación" de la virilidad, y desde esta la catarsis humorística, el combate de la censura, ironía política y religiosa, metonimia de la masculinidad y del machismo ("Si algún censor severo lo condena/que me eche un buen Carajo... en hora buena/¡Qué más quisiera yo, que un buen Carajo!", concluye). Esta veta jocosa, mordaz y libertina tiene larga raíz en la poesía española (Quevedo, Espronceda y sus apócrifos) y en la francesa (Joseph Michaud, Auguste Bathélemy), a los que Acuña conoció minuciosamente. Inédito por imperio de las sanciones sociales, de limitada divulgación más tarde, ignorado y aun despreciado como literatura de rango menor (por todos sus críticos, en especial José G. Antuña, Roger Bassagoda, Alberto Zum Felde y Armando Pirotto), en la segunda mitad de los 80 pasó a constituirse en una de las formas canónicas de la poesía uruguaya. Así lo confirman sus varias reediciones; la incorporación del texto a no pocas revistas «underground» que hechas por adolescentes circulan de mano en mano, tiradas a mimeógrafo o reproducidas en fotocopia; sus resonancias y referencias en publicaciones de alta temperatura sexual -como **La Oreja cortada**-; en la poesía de Héctor Bardanca y en su contrapunto lineal titulado **Nomenclatura y apología de la Concha**

(Ginebra, 1988 y Montevideo - Vintén ed.- 1989), de Pancho (Sarandy) Cabrera, donde además se incluye al texto de Acuña, su matriz.

P. R.

NO SOMOS NADA (Mdeo., 1989). Esta obra de Andrés Castillo, con música de Enrique Almada, se estrenó en 1966 por El Tinglado. Muestra el ascenso y decadencia de un hombre de pacífica vida rutinaria quien, instigado por su esposa, acepta frecuentar un club político e integrar una lista de candidatos. Sus aptitudes de orador concitan un caudal de votos y ello le vale ser designado presidente del Instituto del Inquilino una vez que su partido resulta triunfador en el acto electoral. Al cabo resulta defenestrado, porque intrigas varias y una burocracia que conspira contra sus propósitos -oscilantes, en función de la corruptibilidad a que éstos están expuestos cuando juega el poder de por medio- echan por tierra sus pretensiones y lo devuelven a su modesta condición de hombre rutinario. La acción dramática da ocasión al autor para trazar una caricatura de nuestro sistema electoral, del manipuleo del voto, de la corrupción política, en un tono entre farsesco y paródico apoyado con abundantes canciones alusivas. Aunque todo desemboca en el fraude de que es víctima el protagonista, el autor no enfatiza en el aspecto dramático sino en la sátira del mecanismo del poder, con lo cual la pieza se vuelve ágil y atrapante, casi inscribiéndose en la línea del "ridendo dicere verum".

G. Mz.

NUESTRA TIERRA/LOS DEPARTAMENTOS/MONTEVIDEO. El esfuerzo convergente de un grupo de editores (Daniel Aljanati, Mario Benedetto, Horacio de Marsilio, Walter Perdomo) y un vasto número de intelectuales, entre los que fueron sus responsables más activos Germán Wettstein, César Campodónico, Julio Rossiello y Horacio Añón, gestaron a fines de 1968 un ambicioso plan de estudio de la realidad nacional en diferentes capas. **Nuestra tierra** fue la primera serie de medio centenar de cuadernos -con unas 70 pp. cada uno- que invadió amplias esferas del quehacer histórico, cultural y económico y aun del mundo animal, la geografía y el subsuelo uruguayos. En este proyecto ni la

historia política ni la literatura y las artes merecen un tratamiento específico. Ese aislamiento injustificado se fisura apenas en algunos trabajos que poseen otros centros de interés, tales: **La clase dirigente** de Carlos Real de Azúa, **Las ideologías y la filosofía** de Jesús C. Guiral y **La cultura nacional como problema** de Mario Sambarino. **Los Departamentos** fue la segunda colección alentada por el núcleo editorial, en ésta es perceptible un mayor énfasis en el criterio de divulgación general. Cada cuaderno atendió los diferentes aspectos de la vida departamental incluyendo en su última sección a un panorama de las artes y las letras el que -más allá de su desparejísimo nivel- significó el primer intento de abordaje sistemático del olvidado mapa cultural del interior. El ciclo de 18 entregas, publicadas entre 1968 y 1970, finalizó con el número sobre Cerro Largo; en su contratapa puede leerse el anuncio de una nueva serie "de 10 volúmenes dedicados al departamento de Montevideo". Esta colección se estructuró "en torno a cuatro grandes centros temáticos: el aspecto histórico, el testimonial, el panorámico y el sociológico". Aquí sí la vida cultural es valorada o aludida en todos los trabajos de comprensión general (el de Aníbal Barrios Pintos sobre los Viajeros, el de Aurora Capillas sobre el siglo XVIII y el de Alfredo Castellanos a propósito del siglo XIX). Pero además el Nº 6, **Montevideo en la literatura y el arte**, redactado por Carlos Martínez Moreno, enfoca con notable capacidad de síntesis y solvencia crítica a la historia literaria y artística, ello sin olvidar (lo que entonces era una novedad) a los medios masivos de comunicación, en particular a la televisión y su creciente incidencia socio-cultural.

P. R.

NUEVA POESIA URUGUAYA. Antología de Hugo Emilio Pedemonte, publicada en Madrid en 1958 por las Ediciones Cultura Hispánica. Está encabezada por una larga introducción donde Pedemonte historia el proceso poético nacional desde sus orígenes. La selección abarca una franja muy amplia de edades, desde los nacidos en 1908, caso de Alvaro Figueredo, hasta Ricardo Paseyro, que es de 1926. Como muestra representativa adolece de notorias omisiones, pues faltan en ella nombres ineludibles como los de Fernando Pereda, Beltrán Martínez, Líber

Falco, Idea Vilariño, Humberto Megget. El ensayo previo a la antología se detiene en temas como la poesía en tiempos de la independencia, el romanticismo, incluso la etapa del Novecientos, manejando el autor conceptos y desarrollos de la crítica hasta ese momento más abarcadora (Zum Felde, por ejemplo). Pasando los años cuarenta, es decir en referencia a su propia generación y antecedentes, el antólogo comienza a economizar palabras, a omitir nombres insoslayables, a verter algunos juicios que el tiempo se encargó de invalidar (tanto favorables como adversos). De todas maneras, este libro significó un vehículo para la difusión de la poesía uruguaya fuera de fronteras.

A. Mi.

NUEVO SOL PARTIDO. Libro de Humberto Megget con ediciones en los años 1949, 1952, 1965 (la primera de las cuales, del propio autor, incluye solo siete poemas bajo el sello "Sin Zona"). Muestra única del inusual talento de este escritor que murió a los veinticuatro años. Megget había dado a conocer sus primeros textos en el 48, en su revista **Sin Zona**, llamando la atención por un encare que se alejaba de modo perceptible de las vertientes más recurridas en las poéticas entonces vigentes. Esto se notó mucho más, y de manera rotunda, en **Nuevo sol partido**. Es la suya una poesía donde tienen su influencia el surrealismo -con su libertad asociativa-, y también otras audacias vanguardistas; aunque en su caso, estas presencias son menos capilares que en algunos poetas de generaciones anteriores, apuntalando más bien la fuerza expresiva y una voz personal de rara intensidad. Megget escapa al lirismo convencional -al deleite del «yo», tan común en aquel período- procurando un decir más contenido, con la frecuente utilización de la conjunción "y", logrando a veces un clima de salmodia bíblica. Hay un trabajo constante de ruptura de la sintaxis tradicional en sus versos, un ritmo sostenido y suelto, una valoración tal de las palabras y su condición musical que preludia búsquedas y logros que recién tuvieron lugar en la poesía uruguaya muchos años después. Si a esto agregamos su marcada imaginación visual, su preocupación por "construir" el poema (en ambos elementos tal vez pueda rastrearse el sedimento dejado por su cercanía al Taller Torres García y su amistad con pintores), tenemos la dimensión

del aporte germinal de este poeta. El humor es un rasgo que diferencia también a Humberto Megget del grueso de sus contemporáneos; se aminoró sin desaparecer en el último período de su producción cuando penetra su obra un matiz de gravedad que antes no poseía, cuando una hondura alejada ya de cualquier juego formal le hace decir: "yo soy pues de este mundo/de estas cosas que son y que me llevan..."

A. Mi.

NUMERO. Dos épocas diferentes, expresión periódica del grupo de los "lúcidos" de la Generación del 45, que también se exhibió en la página literaria de **Marcha** entre 1944 y 1958, con breves interrupciones. En la primera y fundamental, publicó veintisiete entregas entre 1949 y 1955. El equipo responsable inicial se distribuía así: Directores: Manuel A. Claps, Emir Rodríguez Monegal, Idea Vilariño; redactor responsable: E. Rodríguez Monegal; administrador: Héctor D'Elía; director gráfico: Sarandy Cabrera. El nombre se inspiraba (tal como lo hacen constar en el Nº1) en un pensamiento de Filolao: "En verdad, todas las cosas que se conocen poseen número, pues sin número no habría modo de entender no de conocer cosa alguna". El Prólogo del número inaugural exponía los propósitos de "enfocar los problemas del arte y del pensamiento contemporáneos", realizar "un planteo que trascienda lo meramente literario o filosófico y atienda al suceso de la hora", de "alternar la producción nacional y extranjera con deliberada prescindencia de nacionalismos" y la convicción de un "doble concepto de la creación poética e intelectual". A partir del Nº12 del año 3, el consejo de dirección incorpora a Mario Benedetti y S. Cabrera, cuyo cargo anterior desaparece, manteniéndose idénticas la redacción responsable y la administración. Algunos de los colaboradores nacionales fueron: Arturo Ardao, Mario Arregui, Juan Cunha, Carlos Denis Molina, Líber Falco, Juan C. Onetti, Lauro Ayestarán, Humberto Megget, Jacobo Langsner, Carlos Martínez Moreno, Mauricio Maidanik, Omar Prego Gadea, Mario Sambarino. De fuera de fronteras ya como colaboraciones aparecen: E. Anderson Imbert, A. Artaud, A. Camus, J. Ferrater Mora, J. R. Jiménez, G. Lukács, Mary McCarthy, Alfonso Reyes, J. L. Borges, P. Salinas, J. Guillén, K.

Vossler, Henry Miller, P. Valery, Cesare Zavattini, A. Bioy Casares, Risieri Frondizi. La segunda época alcanzó a editar cuatro números entre 1963 y 1964. Rodríguez Monegal mantuvo la redacción responsable, el editor fue Benito Milla, el consejo de redacción se integró con Benedetti, Claps, Martínez Moreno y Rodríguez Monegal. **Número** fue la adelantada y la más agresiva impulsora de la tarea de restaurar la crítica, introductora de la literatura anglosajona y los experimentos narrativos de las vanguardias de entreguerras. Los "lúcidos" -o los "alacranes", como también se les llamó- hacen un culto de la información seria hasta los extremos de la erudición, de la agudeza intelectual, de un estilo incisivo y mordaz en la polémica. Les aterra la cursilería -que en verdad había hecho estragos literarios-, pero incluyen en el rubro muchos buenos sentimientos, y se defienden de ella con toda la fuerza que ponen en el rigor, la precisión, la inteligencia. Les preocupa estar al día y son ávidos lectores y divulgadores de toda novedad. Reinstauran la buena costumbre de conocer lo más profundamente que se pueda la obra que critican y ponen de moda un tono suficiente y hasta pretencioso en el comentario. Rodríguez Monegal figura central del grupo, agrega a los rasgos anteriores el anglicismo y la teoría de la objetividad crítica. Forma en el primero sus gustos, sus preferencias, su estilo y escoge la casi totalidad de los maestros cuya vigencia impuso desde **Marcha**. La postulación de la objetividad crítica fue centro de más de una polémica y resultó, a la postre, más aspiración que práctica efectiva. Esto, tanto por el grado de pasión (buena y mala) de la que Rodríguez Monegal nunca se desprendió, como por limitaciones de su sensibilidad estética, le vedaron la comprensión de más de un sector de lo literario: desconoció o malentendió las obras de Felisberto Hernández, Armonía Somers, Juan J. Morosoli, por ejemplo. La lucidez llevada a los extremos de la sequedad, la conciencia elitista, la relativa indiferencia por lo ideológico y lo social, se mantendrán sólo en él; a fines de los 50 y comienzos de los 60, los acontecimientos latinoamericanos y uruguayos impulsan cambios importantes en el resto de los integrantes de grupo.

G. M.



¡OH, QUE APUROS! (Mdeo., 1856). Esta obrita de Francisco Xavier de Acha fue escrita para celebrar la inauguración del Teatro Solís y estrenada en esa fecha: 8 de agosto de 1856. Como tantas otras similares del período, constituye un "apropósito" (según la clasificación y caracterización que hace del género Eneida Sansone, en obra aún inédita) que busca centrar la atención en un hecho de notoriedad del momento. En alternancia de verso y prosa, la acción es nula: los apuros que sufren varios interesados en conseguir localidades para asistir a la función inaugural, lo que pretexta una leve crítica de costumbres en tono ameno. Su único interés radica en la ocasión de su estreno.

G. Mz.

OPINAR. La primera entrega de este semanario tuvo lugar en noviembre de 1980 y dejó de salir promediado 1985. Sus objetivos eran fundamentalmente políticos y coyunturales, vinculados a la salida democrática que se fue gestando con lentitud en esos años. De todas maneras, le dedicó un espacio a las actividades culturales. Su página literaria centró su interés sobre todo en la crítica de libros puntual, manteniéndose en ese sentido al día en lo que aparecía en el país o llegaba del exterior. Contó en algún

primer momento con la colaboración de Alejandro Paternain y Graciela Mántaras, pero fueron presencias permanentes en sus entregas semanales Elvio Gandolfo y Rafael Courtoisie. El enfoque que al respecto **Opinar** realizaba, no era exhaustivo ni tampoco demasiado penetrante, pero sí atractivo para un público generalizado.

A. Mi.

OPINIONES LITERARIAS de Alberto Lasplaces, 1919. Puede resultar emblemático que el último de los 11 artículos que reúne Lasplaces en este libro esté dedicado a Alberto Zum Felde. Hoy resulta claro que las **Opiniones literarias** anticiparon y abrieron camino a la severa crítica que Zum Felde iniciaría hacia fines de 1919 desde las páginas de **El Día**. No es extraño pues que Real de Azúa reúna estos dos apedreadores del charco, advirtiendo que fueron ellos los iniciadores de una corriente de crítica hostil. Los artículos incluidos en **Opiniones literarias** están fechados entre 1916 y 1919. Se ocupan sobre todo de las grandes figuras del 900: Rodó, Quiroga, Reyles, C. Vaz Ferreira, Sánchez y Viana. Pero caben también Ernesto Herrera, Bellán, Adolfo Agorio y hasta la literatura apostólica de Constancio C. Vigil. Víctor Pérez Petit traza en el prólogo el perfil fundamental del crítico Lasplaces: "Trátase de un escritor fuerte, sincero y noble, que tiene el valor de sus juicios y que sabe a las veces imponerlos por la reflexión y el sólido razonamiento". Fue sin duda Lasplaces lector agudo al punto que algunos de sus asertos siguen vigentes hoy, siendo en su oportunidad primeras y arriesgadas opiniones: sirvan de ejemplo el juicio sobre la calidad de la literatura misionera de Quiroga, la diferencia entre los dos momentos del narrador en Javier de Viana o la perdurabilidad de **El león ciego** de Herrera. Siguió modelos de interpretación crítica cuyas figuras prominentes pudieron ser Saint-Beuve o Taine. Esa elección lo conduce al acercamiento de vida y obra (en Quiroga o Reyles) y hasta de fisiopatología y obra (Herrerita, su asma y su obra). También hesitó y fue incoherente: indeciso, parece aceptar de mejor grado el realismo de Sánchez y Viana que el "subjetivismo" (así lo llama) de Bellán o Herrera (aunque no le impide prodigar elogios a **El león ciego**). **El Terruño** de Reyles evidencia la zozobra del vitalista que

fue Lasplaces, enfrentado a la descarnada doctrina que predica "la ideología de la fuerza y la metafísica del oro", y el egoísmo como fuerza primera. Y si algo critica al protagonista de la novela -y lo imputa como error al propio Reyles- es abandonar un idealismo para caer en otro. La ubicación ideológica de Lasplaces quedará explicada con suficiencia en el extenso ensayo que dedica al **Ariel** de Rodó. Con el lema "no hay nada innoble en la vida humana", el fuerte tono de ataque -y he aquí otro lazo que lo une a Zum Felde- tomará como puntos de mira el llamado a la meditación y no a la acción que realiza el alegato rodoniano y el aristocratismo antidemocrático de que hace gala Rodó. Este último aspecto permitirá a Lasplaces realizar una encendida y algo cándida defensa de los EEUU, el mundo moderno, la ciencia y la actividad. Gustó elogiar una forma de prosa sana, robusta, viril (estos son algunos de los adjetivos que utiliza) frente a la retórica vacua o el artificio innecesario.

O. B.

P

PAJA BRAVA (1916). Libro en el que José Alonso y Trelles más conocido por su seudónimo «El viejo Pancho», reunió los poemas que inicialmente había hecho conocer en diversas publicaciones periódicas. Los poemas de **Paja brava** han sido encasillados dentro del género gauchesco, aunque, en verdad, difieren de los compuestos por los autores clásicos (Hidalgo, Ascasubi, Lussich, Hernández, del Campo) de la poesía gauchesca. Las obras de los autores citados son sustancialmente narrativas, mientras que la poesía de «El viejo Pancho» es fundamentalmente lírica, aunque por momentos narra. La gama temática de los poemas de **Paja brava** es muy limitada. Se reduce, casi, a dos motivos: la queja del gaucho por la traición de su "china" y el lamento por la desaparición del viejo gaucho crudo y sus hábitos de vida, sustituidos por los del "cajetilla" y los del "gringo". Alberto Zum Felde afirma, acertadamente, que las mejores composiciones de **Paja Brava** son "pequeños poemas líricos, de intimidad emotiva, que ya aparece como la propia del poeta o ya, figurativamente, como la de sus personajes". El mismo Zum Felde expresa que "una selección severa, tal como corresponde, podría apartar del libro hasta una docena de composiciones plenamente antológicas".

A. S. V.

PALACIO SALVO.(1927) Libro de poemas de Juvenal Ortiz Saralegui, representativo de la eclosión vanguardista montevideana de los años veinte. Aunque su autor lo desdeñara en su madurez, César Vallejo distinguió su poesía como "nueva y fuerte" (carta a Ortiz Saralegui fechada en París el 18 de agosto de 1928). Para Alberto Zum Felde, que le señalara su estridente futurismo, "el primer pecado editorial de este poeta, adolece de ingenuidad en todo; marca, empero, un momento especial en la evolución del movimiento poético contemporáneo, en nuestro ambiente; aquel en que, sobre el chato caserío tradicional, se alzó, asombrado, el primer rescacielos...: un adefesio estético, pero un símbolo, sin embargo, del nuevo tiempo, provocando una lluvia de metáforas".

E. F.

PANORAMA DE LA POESIA GAUCHESCA Y NATIVISTA DEL URUGUAY (Mont., Claridad, 1941), **Panorama del cuento nativista del Uruguay** (Ilustraciones de Julio E. Suarez) (Mont., Claridad, 1943) Selección, prólogo y notas de Serafín J. García. Los 2 "Panoramas" de nuestra literatura criollista, en su doble vertiente -poesía/narrativa- fueron concebidos con un "sentido más histórico que analítico, y por ende más propenso a la tolerancia que a la rigurosidad". El compilador ha realizado una doble elección: seguir la evolución cronológica de un proceso y guiarse por un criterio funcional -aportes, matices, variantes, incorporaciones a una tradición- más que estético. Este criterio es el que justifica que en la selección de poesía, por ejemplo, se atienda más a las creaciones que a los creadores; así, vale recoger el ejercicio aislado y circunstancial de un autor que si bien puede no definirlo aporta al género. La unidad de esta diversidad la brinda el hombre de campo y su ámbito. El gaucho, presente o ausente: protagonista, testigo o simplemente evocado; y más tarde el peón, campesino o pueblero. Este es el espacio literario que en diacronía convoca variados "regionalismos". En el **Panorama de la poesía gauchesca y nativista del Uruguay**, Serafín J. García considera "gauchescos" a "aquellos autores que han usado como vehículo de expresión el vocabulario gauchesco" y "nativistas" "a los que han abordado temas criollos con

lenguaje culto" (señala como excepciones a Elías Regules, Alcides de María y Orosmán Moratorio); nominación esta última poco feliz, pues colinde con lo que F. Silva Valdés, P. L. Ipuche y luego la crítica desde Zum Felde hasta nuestros días han considerado como nativismo. El corpus es lo suficientemente vasto como para permitir reconocer la elaboración de una lengua literaria, aunque la atención exclusiva a autores uruguayos en una tradición que es rioplatense, limita las posibilidades de apreciar su desarrollo. Desde Bartolomé Hidalgo a Eliseo Porta, los 24 poetas "gauchescos" y los 42 "nativistas" delinean las instancias de ese proceso: el uso de un lenguaje marcadamente imitativo del habla regional (B. Hidalgo), la expresión culta que acepta lo popular entre comillas (Magariños Cervantes), la gradual consolidación de una lengua literaria con un tono,una estructura, una integración lingüística, que identifica y diferencia esta literatura en el conjunto de las letras latinoamericanas. Están presentes el alegato político, el detalle costumbrista, la recuperación exterior de objetos que se vuelven símbolos de una visión particular del mundo, la perspectiva intimista.**El Panorama del cuento nativista del Uruguay** reúne 26 autores de E. Acevedo Díaz a José E. Ormaechea. De surgimiento posterior a la poesía, pasado ya el empuje emancipador, los cuentos recogidos, permiten seguir la variada incorporación del realismo (la epicidad en "El combate de la tapera", la influencia zoliana en "Los pobres" de B. Fernández y Medina, el sabroso costumbrismo en "El marido de la maestra" de A. Montiel Ballesteros); los intentos de interiorización de una perspectiva tradicionalmente asentada en el mundo y no en el sujeto ("La trampa del pajonal" de E. Amorim, "Antonio Serafín, contrabandista" de José E. Ormaechea); la asimilación del vanguardismo (no muy lograda en "El flaco del viernes" de P. Leandro Ipuche, más fermental en "Yararaca" de Julio Estavillo). Como en la poesía, es muy marcada la producción de un prototipo masculino/femenino. En ese contexto de casi unánime misoginia resalta la postura renovadora -en ambos géneros- de Serafín J. García. Cierto descuido en las presentaciones, algunos juicios discutibles, no invalidan la importancia de ambas obras, ineludibles para cualquier estudioso de la literatura vernácula.

C. B.

PANTHEOS (1917). Libro inicial de la vasta trayectoria poética de Carlos Sabat Ercasty. Comienza con 5 poemas ("La esfinge", "Nirvana", "La montaña", "Urania", "El árbol"), se continúa con 6 textos en prosa ("El poeta que viene", "El hombre", "Anunciación", "El comienzo", "Más allá", "El héroe y la ruta") y se cierra con otro poema ("El placer armonioso). En el proceso histórico de la poesía uruguaya, **Pantheos** es un hito: en un territorio lírico en el que aún eran perceptibles ecos del ya agonizante modernismo, como, por ejemplo, **Anforas de barro** (1913) y **Humo de incienso** (1917), de Fernán Silva Valdés, inició el movimiento de renovación poética que, con varia modulación, se manifestaría esplendorosamente en la década del 20. Pero es, además, el momento inicial de un mundo poético de innegable significación en la poesía uruguaya. En **Pantheos**, el poeta explicita ya de un modo bien visible tanto la cosmovisión que nutrirá sus creaciones futuras (fundamentalmente: la vivencia panteísta del mundo y el desbordante entusiasmo vital) como sus personales medios expresivos (la caudalosa expansión de los poemas, la riqueza metafórica, la entonación profética). Alberto Zum Felde afirma que la lectura de **Pantheos** proporciona "en conjunto y en todas sus partes, una impresión de profundidad mental y de potencialidad lírica". Mas, tras subrayar esas cualidades positivas, "que pudieran ser virtudes capaces por sí solas de dar rango superior a un poeta", señala como "contrapeso negativo, cierto verbalismo, el olvido en que el poeta incurre del valor de la síntesis expresiva y del carácter simbólico de las formas". Estas afirmaciones, indudablemente válidas, no impiden que en **Pantheos** se sienta la presencia de un auténtico poeta, que se revela, muy especialmente, en "El árbol", vasto poema -ocupa 47 páginas- que conjuga armoniosamente los elementos conceptuales con los emotivos y se constituye en un real logro lírico-simbólico. También destacan "La esfinge" y "Nirvana", fechados en 1912, y en los cuales se perciben tenues signos de inspiración modernista. En ambos poemas, a pesar de su extensión quizás excesiva, el elan lírico se sostiene sin desmayos.

A. S. V.

PAPEL DE POESIA años 1-5, Nº 1-47/51 (set. 1953 a nov. 1957). Se trata de una hoja de poesía que apareció con periodicidad irregular entre los años 1953 y 1957. Editada por Artigas Milans Martínez, quien en el número 8 explica el origen del nombre de la publicación "hallado" (en agosto de 1952): "... Flores Aguirre me obsequió una publicación que traía entre sus papeles y que dirigía en México. Su título: **Papel de poesía** Nº 12, de 1943. El nombre no podía ser más directo, ni más expresivo para la hoja que yo proyectaba. Le pedí para ponerle el mismo nombre". Esta espontaneidad es una clave para entender las características de una publicación atípica, más si se tiene en cuenta que provenía del interior del país (era editada en Salto) y más todavía si se observa su continuidad en el tiempo, por encima de la irregularidad de su aparición. La financiación de esta publicación dedicada a la poesía habla de una forma algo ingenua de mecenazgo verdaderamente desinteresado. En efecto, en el número tres, sobre el vértice superior derecho de esta hoja de formato tabloide, se declara: "Son 2 mil ejemplares de **Papel de poesía** que se difunde gratis, mediante la cordial colaboración de profesionales, el comercio y la industria de Salto". El número de ejemplares es insólito por lo elevado. En la cara posterior, al pie de la hoja, aparece una sección dedicada a avisos comerciales o profesionales. La hoja está encabezada -en todos los ejemplares- por la famosa frase de Walt Whitman: "Aquel que camina una sola legua sin amor camina amortajado hacia su propio funeral" lo que es un signo de exteriorización constante del voluntarismo que animó a la edición. Un análisis detenido de los números que fueron apareciendo en su dilatado período de vida parece indicar que no se trazó un plan de edición minucioso, sino que la dirección de la publicación se fue haciendo sobre la marcha. De ahí el nivel desparejo del material ofrecido de un número a otro. Por otra parte, la extraordinaria diversidad (en épocas y lugares) de autores incluídos habla de un criterio ecléctico y de gran amplitud en la selección de los materiales. En el Nº 1 de setiembre de 1953 aparecen textos de Altamides Jardim, Julio Garet Mas, Enrique Amorim y Marosa di Giorgio. En el siguiente número se incluye un homenaje a Delmira Agustini. Los números 6 y los números 32 y 33 (estos últimos se comprimieron en una sola hoja) fueron dedicados, con obsequiosidad, a Juana de Ibarbourou. Hay varios números dedicados a poesía española y otros tantos a poesía latinoamericana. El número 13 incluye a poetas

brasileños de singular interés como Meireles, Bandeira, Guillermo de Almeida. Otros números funcionan como lo que luego se dio en llamar "plaquettes" de poesía. Vale decir: eran la edición modesta de un libro de poemas -o de una colección unitaria de poemas- de un autor determinado. Así, en el número 46 de junio de 1957 aparecen los **Sonetos de Amor en Verano** de Enrique Amorim y en los números 47 al 51 (comprimidos en una sola hoja, como fue práctica frecuente en los últimos tiempos de la publicación se da a luz la colección **Diario de Juandescalzo** de Hugo Emilio Pedemonte. No se descuidó a otros autores de relevancia: Sara de Ibáñez, Luisa Luisi, Clara Silva (Nº 5), Gabriela Mistral (Nº 7), María Eugenia Vaz Ferreira (se le dedicó íntegramente el Nº 9), García Lorca, cuyo "Romance de la Pena Negra" aparece en el número 10. La falta de plan de publicación y la diagramación cambiante no impide que en ese mismo número 10 aparezca una útil sección titulada "Publicaciones" que da cuenta de la aparición de periódicos y revistas culturales y otra sección de "Libros Recibidos" donde se incluyen breves (a veces brevísimas) reseñas de libros, en general, de poesía. Es necesario hacer una precisión epocal para ubicar la aparición de una publicación de este tipo en el verdadero contexto que la generó, para que ella no aparezca como descolgada de su circunstancia. La década del '50 es la parte superior del plano inclinado por el que habría de deslizarse la economía del país, precipitado por leyes más complejas que la de la gravedad, menos fácilmente entendibles. En esa parte superior del plano inclinado (sociológicamente hablando) era posible que a una ciudad de Salto todavía provinciana llegaran, sin embargo, los vientos del mundo. La bonanza material que todavía se disfrutaba podía reflejarse en fenómenos culturales como la aparición durante largos años de una hoja de distribución gratuita totalmente dedicada a la difusión de poesía. Por otra parte, la acriticidad de la publicación se compadece con la atmósfera de tranquilidad provinciana que vivía todo el país y en particular el interior y que aún no daba signos de descomposición evidente. En la hoja correspondiente a los números 35 al 44 (comprimidos, también, en una sola hoja) aparece una cita de Xavier Abril que quizá resuma la actitud de esta publicación frente al fenómeno poético: "La poesía no se ha de explicar como un teorema: se ha de padecer con la sensibilidad, con la mente, con los huesos".

R. C.

PARIS. Esta novela es la objetivación en un texto extenso de una de las obsesiones temáticas más originales de la literatura uruguaya contemporánea, que tiene como protagonistas al escritor Mario Levrero (seudónimo más recurrente del señor Jorge Varlotta) y la capital de Francia. Levrero es, seguramente, el narrador que alteró más sistemáticamente los modelos narrativos precedentes en nuestro país, trastocó la concepción del escritor en tanto participante social activo y rechazó la duplicación de la realidad en su proyecto para proponer el desafiante camino de las formas literarias menos prestigiosas. Sus textos tienen el ritmo sincopado del comic, la onírica desmesura del surrealismo, una perversa concepción de lo lúdico y provocan un sacudimiento en los hábitos de lectura de los uruguayos. Interacciona de manera original temas de tendencia metafísica (recuerdos de Carrol, Kafka, Buñuel), con formas estructurales originadas en los medios masivos de comunicación (folletines, novela policial, cine). **París** desarrolla al máximo las posibilidades de la imaginación de un escritor condicionado por nuestro entorno social y cultural. Esas limitaciones suponen para Levrero los límites a transgredir, escapando de la racionalidad no en misión evasiva sino derivando en un ahondamiento, en una simbología que se alimenta también de los residuos de la sociedad industrial. Se pospone la esperanza de la utopía por un marginal reconocimiento del infierno cotidiano, un mundo pesadillesco que nuestra historia reciente cargó de triste significado. Pero **París** es también la crónica de un viaje a una ciudad que es la urbanización de los sueños, el asombro y el horror. Vidente de mundos paralelos, el propio escritor resulta objeto de culto para las recientes promociones de escritores y lectores, que intuyen en su doble heterodoxia (con relación al resto de la producción uruguaya y la resultante de su desnivelado sistema temático) la postulación de una compleja realidad nunca aprehensible de manera inmediata. **París** es la excusa, la escenografía para una sucesión de experiencias, un itinerario de pesadillas que pasan por Hitler y Gardel, por proyectos editoriales escatológicos, libros prohibidos y seres voladores. Hay un rescate de mitologías populares y la consolidación de mundos extraños, de una propuesta que también refleja las insólitas condiciones de producción del escritor uruguayo en dictadura. La novela fue publicada en Buenos Aires por El Cid Editor en

el año 1979. Conforma con otras dos novelas lo que el autor denominó una trilogía involuntaria. Ellas son **La ciudad** (1970) y **El Lugar** (1982).

J. C. M.

PEGASO. Revista de "letras, artes y ciencias", aparecida entre julio de 1918 y junio de 1924, totalizando los 72 números. En sus comienzos los directores fueron Pablo de Grecia y José María Delgado, y sus redactores estables Antón Martín Saavedra, Wilfredo Pi y Montiel Ballesteros. En la última etapa se agregó a la dirección, junto a los nombrados más arriba, Rodolfo Mezzera. Una publicación que aunaba la difusión de textos literarios (poéticos, narrativos, ensayísticos), las bibliográficas de seguimiento de los libros que aparecían en el momento, y las breves "noticias culturales". Entre otros, colaboraron en **Pegaso** Juan C. Abellá, Enrique Amorim, Rafael Barradas, Julio J. Casal, Manuel de Castro, Alfredo S. Clulow, Ismael Cortinas, José María Fernández Saldaña, Pedro Figari, Emilio Frugoni, Antonio Grompone, Juana de Ibarbourou, Alberto Lasplaces, Luisa Luisi, Horacio Maldonado, Raúl Montero Bustamente, Alberto Nin Frías, Emilio Oribe, José Pereira Rodríguez, Víctor Pérez Petit, Carlos M. Princivalle, Horacio Quiroga, Carlos Reyles, José Enrique Rodó, Carlos Sabat Ercasty, Vicente Salaverri, Fernán Silva Valdés, Alfonsina Storni, Alvaro Armando Vasseur, Juan Zorrilla de San Martín y Alberto Zum Felde. El último número estuvo dedicado a la publicación de poemas inéditos de María Eugenia Vaz Ferreira, y en el Nº 2. aparece un texto inicial de Juana de Ibarbourou con el seudónimo de Jeanette D'Ibar.

A. Mi.

PEPE CORVINA de Enrique Estrázulas. Buenos Aires, 1974. Se trata de la primera novela de un poeta reconocido. Su éxito editorial significó una entrada augurosa en el "mundo de la narrativa", en el que el autor decidiría permanecer después, aunque daría a conocer, ocasionalmente, algunos títulos de poesía. Si bien el autor declara en una nota a la primera edición que "No hace mucho tiempo escribí unas cuartetas sobre un

pescador imaginario y real" y da como punto de partida de la novela esas cuartetas, musicalizadas por un conocido cantor popular, el verdadero núcleo de la obra parece situarse más bien en un cuento titulado "Un mar color botella" mencionado en un Concurso de la Feria de Libros y Grabados y recogido en el volumen **Diez sobres cerrados** (1966). Se trata de una ficción costera cuya médula es el tema de la locura y sus implicancias. La locura será una constante en la obra narrativa posterior de este autor: una locura a veces esperpéntica y a veces poética, pero siempre intencionadamente restallante, confinada en un marco más o menos permeable de una familia montevideana de clase alta. La estructura de **Pepe Corvina** es tributaria de un procedimiento empleado antes y después por muchos escritores, entre ellos, por señalar uno internacionalmente difundido, el japonés Akutagawa. El procedimiento consiste en un punto de vista múltiple, en una narración simultánea, "polifónica", llevada a cabo desde los mismos protagonistas. Así, los seis capítulos del libro se titulan: "Cuenta el farero", "Cuenta el médico", "Cuenta el almacenero", "Cuenta el poeta", "Cuenta el pescador", "Cuenta el capitán". Los espacios geográficos de este libro son, en cierto modo, inaugurados para la narrativa nacional por Estrázulas: Punta Brava, El Cabo Polonio, en general la vasta costa uruguaya. Esa geografía costera se convertiría luego en escenario reincidentemente transitado por nuestros novelistas y cuentistas. En un ejercicio de simplificación extrema, el argumento puede resumirse de este modo: una imposible búsqueda del paraíso, con peripecia.

R. C.

POEMAS DE AMOR (1957) de Idea Vilariño. Si lo singular en la poesía de Idea Vilariño está en la temprana definición de una voz y un universo propio, en la obsesiva fidelidad y progresivo ahondamiento en unos pocos y recurrentes temas y en un itinerario -fatal- de despojamientos, la lectura de sus poemas impone, como pocas veces ocurre con un poeta, una mirada totalizadora capaz de aprehender la profunda unidad de su obra. **Poemas de amor** será junto a **Nocturnos** el vértice de su hacer poético. Libros que se publican por primera vez en la década del 50, en un período de maduración y protagonismo de la poeta y la crítica -cuando

ya había publicado media docena de poemarios, cuando la aventura de la revista **Número**, cuando el avance de su generación sobre el medio intelectual uruguayo. **Nocturnos** y **Poemas de amor**, dos libros inseparables que seguirán simétricos itinerarios a través de sucesivas ediciones, incorporando nuevos poemas, corrigiendo versiones, depurándose. Una manera de editar que confirma y construye esa unidad singular de su poesía. Desde los 19 iniciales poemas de la primera edición a los 59 que integran la edición definitiva **Poemas de amor** es fruto de un ejercicio poético sostenido en más de treinta años -las fechas de los poemas oscilan entre 1950 y 1984- presentados en un ordenamiento que desestima el criterio cronológico y apuesta en cambio a una coherencia más profunda que hace del libro cada vez un todo compacto y coherente. Si ha sido recurrente y legítimo ubicar a la poesía de Vilariño en la línea de las grandes figuras femeninas de la literatura uruguaya -atarla de algún modo a la estirpe de Delmira con quien la une el dudoso privilegio del escándalo en la recepción del medio social-, la poesía amorosa de Idea supone un avance audaz en la concepción y el decir del erotismo que inaugura una nueva era respecto a sus célebres precursoras. Como supo afirmar Nora Catelli con Idea se abandona "la gran retórica femenina de lo volcánico y lo grandioso", se opera una subversión de valores y "una apropiación de zonas vedadas". La anecdótica circunstancia de que un verso suyo "un pañuelo con sangre semen lágrimas" la mantuvo alejada de las páginas de **Marcha**, el semanario de su generación, supone algo más que una curiosidad de la «petite histoire» literaria de esos tiempos. Fue el precio y es la constatación de la transgresión de su palabra. Pero la transgresión no operó -es evidente- únicamente en lo temático. La audacia para derribar tabúes y prejuicios fue indisoluble a la transgresión del lenguaje. La superación de lo «bello» como categoría poética, el rechazo a cualquier ornamentación verbal, el abandono de la metáfora como eje y figura del poema, son rasgos que han permitido hablar de "poesía antirretórica" para definir su obra. Una obra que apostó en cambio por un decir casi cotidiano que no desdeña la incorporación de giros populares y se anima a decir las cosas (amor, dolor, muerte) por su nombre. Porque no hay otras palabras. Este sentimiento de que "no hay palabras" pone en juego uno de los rasgos más misteriosos y eficaces de

la poesía de Idea: el silencio como práctica. Lo que el poema calla parece esencial en una escritura "de la omisión y los espacios vacíos" en el decir de Luis Gregorich. Pero la tentación de catalogarla de antirretórica puede equivocar el juicio sobre una escritura que revela como pocas el rigor formal. El despojamiento de esta poesía se funda en un estilo deliberado cuyo eje está en la marca letánica del uso constante de las figuras de repetición (Martha Canfield ha estudiado este tema con exhaustiva lucidez), en el ritmo y el fonosimbolismo de sus versos, y aún, en la calculada tipografía. Jaime Gil de Biedma nos ha enseñado una pregunta clave para leer poesía: "¿Desde dónde se dice el poema?" en **Poemas de amor** la enunciación es generada desde un "yo" personal siempre explicitado verbalmente y, frecuentemente, en diálogo con un tú alocutorio: el amante. La fuerza confesional de este yo que «dice» el poema se potencia muchas veces por el señalamiento preciso de una circunstancia concreta: un «estar», donde se origina el poema. **Poemas de amor** nos coloca en el centro de una vieja y tradicional dicotomía: literatura o vida, ¿literatura y vida? En la constante y concreta enunciación se revela una poesía escrita desde la angustia -"solo escribo en momentos de enorme tensión", ha dicho Idea-, y proclama el caracter biográfico de toda literatura, acentuándolo. Porque si es verdad que la poesía amorosa de Idea Vilariño trasciende el tema del amor para trasuntar una concepción negadora del mundo y es testimonio de lo absurdo del existir humano, lo que la ubica dentro de una actitud universal en la literatura del siglo XX, suma a este síntoma del malestar contemporáneo un sentimiento íntimo y biográfico. Tras cada poema percibimos una experiencia distinta, datable. El avatar de esa dedicatoria "A Juan Carlos Onetti" que entró y salió del libro parece confirmar esta presunción que se impone ante la lectura de sus versos: la de estar violando una intimidad absoluta. Y allí, la paradoja que ha acompañado la suerte de su poesía: que estos poemas intrasferibles, íntimos hayan tenido la desusada cualidad de agotar ediciones. Que estos desolados poemas del desamor que, aparentemente no han oficiado como influencia literaria, hayan sido leídos por sucesivas generaciones de lectores. Si es posible que en **Nocturnos** se encuentren los poemas más antologizables de Vilariño, son sus poemas de amor, los más privados, los que la mayoría de los lectores han hecho suyos, en

cómplice sabiduría, tal vez, de que es allí donde la autenticidad se desgarra y se juega.

A. I. L. B.

POEMAS DE LA OFICINA, de Mario Benedetti. Aunque la amplia producción narrativa de Mario Benedetti crece, en intensidad y rigor, paralelamente a su obra poética (el autor, multifacético, se destaca también en el ensayo, el periodismo, la dramaturgia), es acaso en su lírica donde se definen con mayor nitidez los rasgos que lo ubicarán -junto a Juan Gelman, Ernesto Cardenal, Roberto Fernández Retamar- entre los principales poetas del posvanguardismo latinoamericano, vertiente que incorpora la fuerza vital del lenguaje cotidiano al discurso poético. Muchos de esos rasgos aparecen ya en sus **Poemas de la oficina** (1956), obra clave donde se concretan configuraciones propias al servicio de una honda expresividad elucidante que aborda, de forma directa, la trágica problemática del hombre del siglo XX, y muy especialmente del que está ubicado en la zona crucial de continente latinoamericano. Los protagonistas de estos poemas se presentan en el escenario opaco de un sector de la clase media burocrática uruguaya. Buceador, como Vallejo, en "la amarga esencia humana", Benedetti prefiere a las rebeliones exaltadas que muchas veces conmueven el verso del peruano, un tono atemperado, donde las "vibraciones" vienen de muy adentro, aunque también revelan la peripecia de esa criatura inmersa -por fatalidad o destino- en el círculo estrecho de la infelicidad. Si no hay aún grandes rebeliones en esos versos, hay, sí, hondas revelaciones: la sublevación se irá gestando - desde la revelación- en el posterior devenir literario de Mario Benedetti, hasta convertirse en pleno decir -cantar- de la lucha liberadora de éste su "continente mestizo". Pero la semilla está sembrada en los comienzos: el mundo de **Poemas de la oficina**, deliberadamente constreñido en un encuadre físico ocluso, agobiante, reduce la esperanza del hombre que lo habita -en términos de existencia- a una perspectiva que no abarca límites mayores que aquéllos, muy cercanos -o adheridos- a los "sucios papeles de tantas manos sucias / que me pagan," a esa vida que gotea "como un aceite rancio" ("Sueldo"); entre los personajes que deambulan

por ese ámbito de grisura, se encuentra -y aquí el poeta hace uso, con indudable eficacia, del recurso de la inclusión- el propio hablante lírico: "pero yo / como ellos me instruyeron / no digo ni palabra ni te pudras." ("Ellos"). El inconformismo aflora, pues, en un campo reducido que presagia extenderse hacia zonas más dilatadas de lo social. Los personajes son encarados con una afectividad que admite diversos matices" una fina -aunque decepcionada de antemano- ternura solidaria en "El nuevo": "Viene contento / el nuevo / la sonrisa juntándole los labios / el lápiz faber virgen y agresivo / el duro traje azul de los domingos": un desprecio que intercala de modo incisivo el tono conversacional, extraído casi directamente del entorno: "Usted que firma con mi pluma fuente / y tose con mi tos y NO ME ESCUPA" ("Cuenta corriente"), aunque se trate de una propuesta dialógica no explícita sino interiorizada. Esa comprensión a través de lo emocional permitirá al emisor descubrirse inserto -también él- en el engranaje de la deshumanización: "hastacuándo-dios mío / como un viejo tornillo / como cualquier gusano / me meto en el atraso" ("Lunes") convertido realmente en un objeto: "y soy una manija que calcula intereses" ("Amor de tarde"). Le permite asimismo formularse preguntas -esas preguntas con que Benedetti irá pautando su afán de conocimiento y profundización de lo humano- que abarcan, ya situaciones antagónicas insuperables (el jefe y su subalterno) ya dualidades que ponen frente a frente zonas conflictuales que habitan en un mismo individuo (como puede verse en un poema breve -excelente-, esencialmente rítmico: "Cosas de uno", donde se materializan,en inquietante extrañamiento, distintas partes del cuerpo: "yo digo, ¿no? / esta mano / qué carajo / tiene que ver conmigo?"). Pero no sólo la temática concede unidad a este libro de poemas; la articulación libre de los versos -con significativas variantes en cuanto a extensión- y muy especialmente el logro de un ritmo vital indeclinable, contribuyen a consolidar plenamente la totalidad lírica. El saldo final -objetivado en el poema de cierre, titulado "Licencia"- se concentra -tanto en el nivel fónico cuanto en el semántico- en los versos que anuncian, con el "alarido" del despertador que pone fin a las vacaciones del modesto oficinista, el regreso a la tarea rutinaria, y muestra la circularidad de un tiempo signado por un único destino: "Aquí empieza el trabajo / Mansamente. / Son / cincuenta semanas." Hito fundamental en la poética de Mario Benedetti, **Poemas de la oficina**

inicia una trayectoria que irá consolidando sus relevantes valores en la continuidad de una estructura mayor, transformadora, donde convergen, en plena armonía, las instancias poética, histórica, social.

S. L.

POEMAS DEL ANGEL AMARGO, (Mont., 1937) recogen y completan la producción de Pedro Piccatto diseminada en revistas y publicaciones periódicas. A su vez, serán la base de **Las Anticipaciones** (1944), edición póstuma de su obra total. Ubicados entre la poesía de la llamada Generación del Centenario y las avanzadas de la del Cuarenta y cinco, los poemas de Piccatto se abren hoy, a cada nueva lectura, como un caso de delicada y solitaria excelencia. Despojados de toda retórica pero nutridos de símbolos y apoyados en claves, -luz, herida, rosa, jardín, ángel-, expresan con nítida claridad la hondura del sufrimiento y la levedad de la belleza. Son el reflejo de una inteligencia implacable que discurre en una especie de interlocución con el alma rastreando, interpretando y elevando a categorías simbólicas los meandros del dolor y los accesos al territorio de la poesía. No hay nada más ajeno a la ambigüedad y al hermetismo que la poesía de Piccatto. Su búsqueda y su hallazgo fue la de la expresión cabal e inteligible de la revelación, la adivinación, la "anticipación". En ese sentido, él es de la estirpe de los poetas que transitan los sueños sabiendo que ellos son la forma última y más perfecta del conocimiento. "Haber logrado la claridad del sueño y su amorosa música", dice en el poema XVI. Los sueños del poeta son claros y es clara la palabra que los dice. De otra manera, diríamos que Piccatto crea su mundo lírico a partir de evidencias y certezas espirituales que se expresan en significantes estrictos. Las "heridas comparables a las que sufre Dios/cuando crea el dolor de un inocente" y que con ecos vallejianos nombra Piccatto, nos lleva a un referente biográfico ineludible. El accidente que en la infancia lo condenó a la contorsión de la columna vertebral, ("muñón de alas", dijo Roberto Ibáñez. "Tenías la estatura de la flor cuando muere", dijo bellamente el propio Piccatto de su malformación) ingresa a su poesía en el símbolo recurrente de "la herida", "mi herida". Esta formulación no se agota en la situación vital que la suscita sino que, a su vez, se convierte en generadora de otros ámbitos de

sufrimiento. La vida para Pedro Piccatto fue un "amargo festival" que solo la rosa puede adivinar: "La rosa/adivinó lo que la vida guarda/de amargo festival...". La madre, "dominadora dulce de los ángeles"; el jardín, "Abril enamorado/de mi jardín/del aire/y de la rosa./... Y Dios enamorado de su propio delirio." son los lenitivos que le permiten sobrevivir pese a las laceraciones de su vida negada a la plenitud del amor.Pero jardín y rosa; madre e infancia; nube, pájaros, atardeceres, luna, ángeles no excusan al poeta de la dura tarea de vivir ni lo eximen de la rigurosa faena de considerarla, pese al dolor, con distanciamiento. "Vida jugada a una sola carta" -subtitula Juan María Fortunato su reciente libro sobre Pedro Piccatto- vida jugada a la poesía porque en ella está la única posibilidad de salvación.

M. R.

POEMAS SEX. Quinto poemario de Milton Schinca publicado en 1969 por Arca, en Montevideo. Desde el título el libro se introduce en el espíritu irreverente de la época eligiendo una vertiente escasa (y poco atendida) en la lírica uruguaya: el discurso erótico, dominio de lo corporal, expresado con turgencia y desenfado. Su lenguaje integra las siguientes líneas: una picaresca de "cancinerar quevédico", el lunfardismo juguetón del Cortázar neólogo ("repudio a los virtuólitros que abuñuelan la vida") y la verbalización antigramatical de un Vallejo. El tono del libro adquiere, sin embargo, una efusividad tal en el uso de la metáfora enumerativa (de fuerte parentesco nerudiano) que se adensa por momentos y vuelve algo reiterativa la propuesta. Los 38 textos del volumen aparecen numerados en romano. Resulta interesante la denominada "lista de poemas" donde el autor toma distancia y utiliza la tercera persona del singular para "titular" los textos, contraponiéndose así a la febril primera persona en que discurren los poemas: "El que dialoga sin vergüenza con mi falo". Una escritura entonces, que para ser "comunicante" adopta un papel protagónico, tan relevante en sí, como la misma vivencia pasional que busca transmitir. Entre una freudiana exaltación, que va desde lo genital hasta lo Edípico, y una renacentista adoración de lo femenino, esta obra (diferente a lo anteriormente

publicado por el poeta) es una buena muestra de cómo la intensidad vitalista, unida al rigor poético, bien puede alcanzar el destello creativo.

L. B.

POESIA GAUCHESCA. El original fenómeno literario al que se le da el nombre de poesía gauchesca no es, como pudiera creerse, la poesía folklórica del Río de la Plata. Si bien en la poesía gauchesca se recogen, se mezclan y se confunden expresiones de la vieja poesía creada por los gauchos sobre un sedimento muy rico de poesía popular española, su origen y sus caracteres son esencialmente diferentes. Por eso, es necesario distinguir entre una y otra poesía. La "poesía tradicional gauchesca" no se aparta fundamentalmente de la poesía tradicional criolla de toda Hispanoamérica. Se remonta a los días de la conquista y colonización, toma sus temas de la poesía española de los siglos XVI y XVII; se extiende por las provincias andinas y norteñas (en la Argentina) y por villas y poblados en el Uruguay; se manifiesta con caracteres propios, lugareños, refundiendo lo viejo y lo nuevo en obras de carácter popular. Se trasmite oralmente. La "poesía gauchesca" en cambio, es muy posterior (últimos días del coloniaje), recibe el aporte de la tradicional pero tiene originalidad propia, expresando un nuevo escenario: el campo, la pampa y un nuevo tipo humano: el gaucho. Se desarrolla en las llanuras platenses y alcanza en la versión preferentemente escrita (si bien se canta y se recita ocasionalmente) de poetas individuales una expresión popular que intenta convertirse en expresión nacional. Existen sí, entre ambas poesías semejanzas formales que son fundamentalmente: a) semejanza de lengua, b) modalidad castiza de expresión (uso de arcaísmos y formas prosódicas vulgares), c) identidad de metro (octosílabo) y de estrofa (copla y romance español) (Tiscornia). La poesía gauchesca nace paralelamente a las luchas por la independencia como una expresión más de anhelo libertario. Hombres cultos de las ciudades -casi todos con vinculación más o menos esporádica con el verdadero gaucho- ya sea en los campamentos, ya en los establecimientos de campo- por obra de un voluntario artificio artístico, copian, imitan, deliberadamente, la modalidad gaucha de expresarse para llegar más directamente a la masa popular, con fines políticos y sociales. Se trata pues de una literatura

comprometida desde sus orígenes -otro carácter diferencial con la poesía tradicional-. Lo que el poeta gauchesco extrae del gaucho auténtico es, en resumen: un lenguaje que imita, exagerando los aspectos que le parecen más originales o típicos, una fórmula métrica casi única (el verso octosílabo) y dos fórmulas estróficas (el romance, fragmentado en cuartetas, y la décima, a menudo en forma de trovo. Los " precursores": se reconocen como antecedentes del género los primitivos intentos de verter poéticamente o bien visiones del mundo de los gauderios, vagamundos, camiluchos o gauchos, como se les llamó, o vocablos y frases del habla popular gauchesca. Merecen indicarse dos de estas composiciones: "Relación exacta de lo que ha sucedido en la expedición a Buenos Ayres que escribe un Sargento de la Comitiva en este Año de 1778" y " Canta un guaso en estilo campestre los triunfos del Exmo. Señor Don Pedro de Cevallos", también de 1778, atribuido al canónigo Juan Baltasar Maciel. Son, en resumen, ensayos vacilantes del uso de una modalidad original de expresión, que se limitan a presentar al gaucho, sus hechos y su ámbito propio. Los "primitivos poetas gauchescos" abarcan un período que se extiende de 1810 a 1835, etapa que se caracteriza por una decidida toma de conciencia acerca del poder de la expresión popular campesina como arma de lucha. Es importante señalar con insistencia el carácter de elemento disolvente de mal orden establecido en la sociedad colonial, que tenía el verso gauchesco. Poco después de 1810, durante el sitio a Montevideo, aparecen los primeros cielitos que vuelan por encima de las murallas llevando encendidas diatribas contra los godos opresores. Bartolomé Hidalgo (1788-1822), uruguayo, es el verdadero creador del género gauchesco pues es quien descubre -si no las posibilidades combativas de la expresión gauchesca ya que el descubrimiento se había producido de manera espontánea como lo atestigua la producción anónima anterior- el tono, los temas y ciertas formas de expresarlos que hacen más directo y efectivo el mensaje que siempre conlleva la poesía gauchesca de esa hora. Creador sin alguna duda de los "diálogos gauchescos", donde se recoge la entonación de las viejas formas payadorescas de la poesía gaucha tradicional (Jorge Horacio Becco), Hidalgo fija de manera definitiva, los propósitos, los temas y la tonalidad de esta poesía que da características tan originales a la literatura rioplatense distinguiéndola de todo el resto de la literatura hispanoamericana de la época.

Todos los poetas posteriores a Hidalgo siguen con mayor o menor felicidad por las huellas que él señalara. Juan Alberto Godoy (1793-1864), argentino, compuso el llamado **Diálogo del Corro** que circuló oralmente en forma fragmentaria pues se había perdido el folleto original y diversas composiciones que recoge en su mayor parte Draghi Lucero en su **Cancionero Popular Cuyano**. Manuel Araúcho (1803-¿1842?), uruguayo, compuso dos poemas gauchescos que, según Ayestarán, "figuran con honor al lado de los nombres mayores de este movimiento libertario". El período gauchesco se extiende de 1835 a 1875 y se caracteriza por el dominio de los autores sobre el material expresivo al que extraen el máximo de posibilidades. Sin abandonar los propósitos combativos de la poesía gauchesca primitiva, otras motivaciones afloran en esta poesía derivadas del afán de rescatar una realidad en proceso de desaparición, retratándola con la mayor fidelidad posible. La denuncia de los males sociales se hace más aguda en este período. Es el momento de auge de la literatura gauchesca y sus autores más representativos son: Hilario Ascasubi (1807-1875), argentino, autor de **Fausto** (en la línea de las composiciones para entretener y divertir, iniciada ya por Hidalgo); Antonio D. Lussich (1848-1928), uruguayo, autor de **Los tres gauchos orientales, Luciano Santos y Cantalicio Quirós y Miterio Campos**. José Hernández (1834-1886), argentino, compuso el celebrado **Martín Fierro**, obra cumbre de la poesía gauchesca. El período que podemos llamar de los "líricos gauchescos", va desde 1875 a 1910. Los propósitos que animan a la mayor parte de los cultores de la poesía gauchesca en esta etapa, son puramente artísticos. Se evidencia en todos ellos un afán tradicionalista y nostálgico. Con Alonso Trelles, "El Viejo Pancho" (1857-1924) de nacionalidad española, pero radicado en el Uruguay, que en 1915 recoge un núcleo de composiciones dispares, alguna de singular valor, en **Paja brava**, finaliza la poesía gauchesca y comienza un fenómeno literario derivado de aquélla: la "poesía nativista"..

E. S.

POESIA REBELDE URUGUAYA (Montevideo, 1971). Prólogo de Jorge Ruffinelli. Enrique Elissalde y Milton Schinca colaboraron conectándose con los poetas y reuniendo el material por éstos seleccionado. Las escuetas notas que preceden los poemas incluyen apenas la fecha de

nacimiento del autor y los títulos de sus libros de poesías éditos y su fecha de publicación, excluyendo cualquier otro dato complementario. El prólogo declara 38 poetas reunidos, pero son en realidad 39: H. Achugar, J. Arbeleche, W. Benavides, M. Benedetti, A. Berenguer, M. Bianchi, C. Brandy, S. Cabrera, A. Caraballo, C. Carneiro, G. Castelvecchi, J. Cunha, M. A. D. de Guerra, E. Elissalde, E. Estrázulas, R. Faget, E. Fierro, C. M. Gutiérrez, S. Herrera, R. Ibáñez, S. Ibargoyen Islas, I. Kmaid, J. C. Legido, C. Maia, M. Márquez, S. Márquez, N. Marra, A. Mediza, F. Novoa, W. Ortiz y Ayala, A. Peñasco, C. Peri Rossi, S. Puig, C. Silva, C. Silva Belinzón, M. Schinca, I. Vilariño, I. Vitale, R. Yacovski. La fecha de publicación de esta muestra (noviembre del 1971, últimas elecciones nacionales antes de la fractura institucional de 1973) es imprescindible para la entrada en el libro y para la comprensión cabal de los textos seleccionados. ¿Se tata de un típico producto de circunstancia, de validez restringida a un dado intervalo de tiempo cuyos hechos provocaron o impulsaron, con sus urgencias y su dinámica extraliteraria, la génesis de sus textos? La respuesta es: sí y no. Sí, en tanto un porcentaje considerable de los poemas reunidos parece ser inseparable de su agitado entorno, de la inmediatez efervescente en que nacieron y llevaron a cabo su proyecto comunicativo. No, en tanto otra parte -también considerable- de textos (aunque su número sea menor que el de los anteriores) pueden ser aislados sin riesgo y releídos con relativa independencia del marco referencial. Con respecto a los primeros, son significativos los textos cuyo título alude en general a una precisa coordenada temporal: "Fundación 1970" (Benavides), "Cielito de 1969" (Benedetti), "27 de octubre de 1962" (Fierro), "Cantar del siglo XX" (Marra), "Montevideo '70" (Peri Rossi), entre otros. Entre los segundos pueden citarse algunos textos de Berenguer, Maia, Carneiro, etc. En el prólogo se aclara que se trata de un panorama no exhaustivo, pero que "intentó ser representativo, abarcando una gama de autores diversos en procedencia generacional, en estilos, en ideología, en testimonio vital" propósito cumplido casi en su totalidad. Se fijó un máximo de seis páginas por autor, circunscribiéndose a poetas éditos, y dentro de ese espacio la participación quedó a cuenta de cada poeta consultado. Este hecho es relevante, ya que arroja luz sobre lo que cada autor consideró en su momento como "obra rebelde": algunos optaron

por el "ahorismo", por la rebeldía de objeto cercano y obvio. Se trata en cierto modo de una rebeldía restringida a sus proximidades, de obras que a fuerza de circunstanciales resultaron perecederas literariamente, más allá de su valor testimonial. Este riesgo evidente se demarcaba y asumía en el prólogo. Otros poetas optaron por una rebeldía de sentido más amplio, válido también en su inmediatez, pero de vigencia universalizadora: sus textos pueden funcionar en circunstancias diversas.

R. C.

POESIAS (1841) de Adolfo Berro. Introducción por D. Andrés Lamas. A su muerte, acaecida en 1841, A. Berro deja entre sus trabajos incipientes, un cuaderno de poesías. La decisión de transformarlo en libro al año siguiente, revela no solo la filiación de un grupo de amigos conmovidos ante el temprano deceso del patricio, sino la necesidad de ir respondiendo algunas preguntas que la naciente cultura oriental comienza a hacerse. No en vano el conjunto de poemas queda indisolublemente unido al prólogo-manifiesto que Andrés Lamas escribe para la oportunidad y donde entre otras preocupaciones plantea: "la literatura nacional ¿existe? ¿ha podido existir?" No hay duda que A. Berro, poeta arrastrado por la veta lírica romántica, pero bien acotado por cierta retórica normativa que representan a sus flancos las figuras tutelares de su hermano Bernardo P. Berro y del Dr. Florencio Varela, permite en el modesto grado de maduración de su poesía, un intento de recapitulación al que Lamas es afecto en esos años. La poesía de Berro varía entre los estrechos marcos del intimismo y la prédica social. Incluso en sus dos poemas, más legendarios que históricos, destacados del conjunto de su poemario: "Yandubayú y Liropeya" y "Población de Montevideo", sabe abatir mediante un tono recoleto el exaltado lenguaje de los clasicistas y sus estridencias falaces. El libro de Berro marca, para Lamas, el estado actual de la poesía y las notas de sensibilidad que la identifican (anunciado ya en 1841 por el certamen poético). Y en el sentido más puramente romántico, el del Dogma de Echeverría, la correspondencia con el grado de crecimiento de la sociedad y con la necesidad de mensajes. Obviamente impartidos estos desde los sectores de privilegio, que desconocen toda otra dimensión de la cultura que no sea la de la tutela de los pueblos. El

libro documenta entonces el desarrollo intelectual y moral de nuestra sociedad, reconocible dentro de ciertas formas de trasmisión de la cultura. Y ese reconocimiento puede deducirse fácilmente de la guirnalda poética que adorna la segunda edición de 1864, en los elogios y en los autores.

O. B.

POESIA Y SOCIEDAD (1985) de Hugo Achugar, estudia la relación entre la producción lírica uruguaya y el proceso de modernización que experimenta el país entre 1880 y 1910. El libro dedica un capítulo a mostrar cómo el Uruguay ganadero, pradera de gauchos y caudillos se moderniza, transformándose a partir de 1875 en un país de campos alambrados, con una ciudad capital cuya importancia crece velozmente con su red de ferrocarriles y su gran puerto. Lo que interesa de este capítulo informativo de la historia son los cambios que experimentan los uruguayos. La desaparición del gaucho, el surgimiento de un proletariado rural, el peón, la marginación y pauperización de una parte significativa del sector rural, la inmigración de extranjeros especializados, que es un factor decisivo en la promoción de la industria, la emigración de uruguayos que han sido desplazados por el avance tecnológico, la situación del antiguo patriciado, y la formación de la mediana y pequeña burguesía, constituyen el mosaico humano del cual surge el discurso lírico. A Achugar le interesa analizar el sistema lírico uruguayo en este contexto. Su estudio de las diferentes estéticas vigentes, o distintos discursos poéticos, subraya cómo el poemario, en tanto acto social, no es un reflejo mecánico de las condiciones socio-históricas en las cuales se origina sino una respuesta y propuesta estético-ideológicas a dicha situación. La producción lírica encierra así, independientemente a la voluntad individual del poeta, las respuestas de su clase social al proceso de modernización. El libro está integrado por cuatro capítulos que dan cuenta de las diversas praxis estético-literarias y de sus coincidencias con los divergentes proyectos políticos originados por la modernización. Así, el neoromanticismo de José G. del Busto y Juan Zorrilla de San Martín y el criollismo de Elías Regules se estudian como respuestas mitificantes a dicho proceso. Desde diferentes estéticas los dos últimos crean símbolos nacionales. Zorrilla de San Martín en **La Leyenda Patria** y el **Tabaré**

apunta a una nacionalidad hispanizante, católica y conservadora. Regules, acercándose a un género ya desaparecido, la gauchesca, congela/mitifica lo que en aquella era "tiempo presente" y "vocación política", para presentar en su lírica criolla al gaucho como expresión de la "raza uruguaya". Por otro lado, el lirismo social de corte europeizado de Alvaro Armando Vasseur y Angel Falco y el modernismo canónico de Julio Herrera y Reissig y María Eugenia Vaz Ferreira cuestionan los alcances del proceso de modernización. José Emilio Pacheco dice en su antología del modernismo: "No hay modernismo sino modernismos: los de cada poeta importante que comienza a escribir en lengua española entre 1880 y 1910". **Poesía y sociedad**, de Hugo Achugar, no solo analiza la pluralidad de modalidades modernistas de la lírica uruguaya, sino también las diferentes estéticas con que los poetas dan una respuesta socio-ideológica al proceso de modernización. Más que señalar las diferencias que hay entre el modernismo canónico de Herrera y el neo-romanticismo de Zorrilla, el libro apunta a lo que tienen en común: treinta años de intensas transformaciones en la sociedad uruguaya.

M. R. O. W.

POETICA Y PLASTICA (1930) Emilio Oribe. El libro reúne seis ensayos, pero sólo cuatro podrían considerarse tales. Luego encontramos una estampa sobre Dante y Giotto y una reflexión sobre la literatura. En "De la creación artística" Oribe se detiene en aspectos de la creación: la inspiración, las relaciones entre las ideas y las palabras, a veces apoyándose en aportes de la ciencia. Examina los métodos para investigar estos problemas y describe las teorías conocidas en su tiempo. El conjunto logra un texto de divulgación. Finalmente reflexiona sobre las funciones del arte e ilustra con un ejemplo tomado de la obra de Delmira Agustini. En "De la imaginación creadora" hace asomar ideas de Wundt y de Ribot, e integra con fruición la arquitectura y la música como sustancia de su poética. En "De las culturas y los estilos" presenta las ideas de Wolfflin, Spengler, Taine, Scheler, Banister Fletcher y Worringer, relacionadas con la estética. Parece que en "De la poesía, la inteligencia y la música" se encuentran los resultados propios de su indagación profunda y sutil. Si hubiera una tesis -que no la hay- sostendría la necesidad de un abroque-

lado fondo de carácter racional en todo arte verdadero. A veces, y si diéramos a sus aforismos el perfil de las demostraciones -que no las hay- comprobaríamos la existencia de una vigorosa unidad, tensa y vibrátil, en todos los fragmentos, que hace compartir sus convicciones. Oribe se debate en un esfuerzo, que a veces permanece y otras se diluye, y que por momentos corre el riesgo del fracaso -el que tampoco se encuentra. Esta aproximación a lo que sabemos imposible es el atractivo emocional de su pensamiento inquisidor. Su concepto de la unidad del pensamiento formal y del pensamiento discursivo, esto es, de que hablar de ellos es hablar de lo mismo, es una innovación o, al menos, un subrayado fuerte en las letras nacionales. No habría, según Oribe, rasgos sustancialmente diferentes en el pensamiento creador deductivo y estético. Quizá le hayan trasmitido esta conciencia las lecturas cruzadas, antiguas y modernas, de sus griegos contempladores y positivistas especulativos. La poesía reina como objeto de sensibilidad y como principal fuente emanadora de su poética. Se puede leer este ensayo para conocer al Oribe poeta; pero sabemos que él ha descrito mejor de lo que ha escrito la poesía que amó, dicho sea sin menoscabo. Por todos los medios de su estilo subjetivista y obstinado buscó explicar la absolutez de la poesía. Y también la necesidad de los refinamientos de la cultura como forma de probar la calidad del ser, sin que ello le hiciera caer en la confusión entre intelectualismo e inteligencia. De allí que su estética constituya el alambique de su filosofía. La prolijidad de lo percibido y el detalle de la introspección apuntalan un texto penetrante y develador, que apela tanto a la seducción como al asombro, cayendo a veces en ideas consabidas. No hace concesiones a lo cotidiano o a lo social si no es de naturaleza individual e íntima. Sin embargo se queja de las miserias de la subcultura. Se subleva contra el atleta como ideal de perfección, concepto de raigambre yanqui, y denuncia a los pueblos libres que no son libertadores (erigiendo a Whitman como uno de sus símbolos). Igualmente, da respuestas nietzscheanas a problemas candentes: "Las muchedumbres no sufren. Sufre el hombre solo...". Sus aforismos justifican a un "yo" más que a un pensamiento. Leerlos es penetrar un espíritu riquísimo aunque taciturno. Se trata de un contenido muy elaborado que habita su inteligencia ensimismada, "autista" como él mismo la llamó.

J. L.

POR LOS TIEMPOS DE CLEMENTE COLLING. Primera novela corta de Felisberto Hernández publicada en Montevideo en 1942 gracias al apoyo de trece personalidades del medio cultural. Fue su primer libro importante desde el punto de vista literario y editorial. Recibió numerosos juicios críticos favorables recogidos por casi toda la prensa capitalina de entonces. Pocos años después recibió el de Ramón Gómez de la Serna ("el gran sonetista de los recuerdos y de las quintas"), que también fue augurador y consagratorio. Esta novela corta fue seguida inmediatamente después por **El caballo perdido** y por **Tierras de la memoria** que recién apareció póstumamente. "Las tres son -dice Angel Rama- partes complementarias del ciclo de la memoria: el esfuerzo más sostenido y original de las letras uruguayas para develar los mecanismos del recuerdo". En el caso del **Colling** el recuerdo se moviliza alrededor del segundo maestro de piano que tuvo F.H., con quien estudió armonía y composición musical. Pero para llegar a su figura y al núcleo narrante de los episodios vividos con él, el relato primero recrea a otras figuras del pasado del narrador, amplía el espacio narrativo entre los núcleos, se cataliza, se "llena". Así la historia se acrece con "La relación que tuvo esa época de mi niñez y la familia por quien conocí a Colling". También aparece recreada por la evocación, la zona del cruce de dos calles señaladas: un lugar de la infancia del yo narrador, porque "Hace poco volví a pasar por aquellos lugares". Luego se narra el vínculo con tres longevas, vecinas y amigas de su familia. Sigue el encuentro con "el Nene", sobrino de las longevas, músico ciego, quien le permite al protagonista descubrir el placer de la música y el llamado de la vocación. Después es la figura de la tía Petrona y su presencia e influencia paradigmática en la infancia evocada. Finalmente, el encuentro con Clemente Colling y la relación subsiguiente que se sitúa veinte años atrás con relación al presente de la escritura. Ahora bien, la historia de Clemente Colling, se cataliza a su vez, con las mismas características y procedimientos: "un recuerdo llamaba a otros". Asimismo traza sutiles paralelismos y procesos de simbolización, y posibilita vivísimos análisis introspectivos del sujeto del recuerdo. La historia de Colling, su vida miserable en un conventillo, las referencias anecdóticas e incidentales acerca de su propio pasado en París, se pueblan de puntuales valoracio-

nes del narrador que nos dan indirectamente varios rasgos de su universo subjetivo. Por lo anterior se comprende que la trama esté vinculada al fluir de los recuerdos y a sus mecanismos asociativos que parecen determinarla. Lo curioso es que el relato está más allá de lo autobiográfico porque elabora una situación formalmente equivalente a ese fluir y a esos mecanismos. Es literatura que reproduce y analiza el modo personalísimo de recordar de un narrador-protagonista que denota por flagrante analogía a la personalidad del autor. El narrador tiene evidente inclinación por lo poético y un comportamiento textual acorde. El relato se impregna de un tono nostálgico y de una tenue melancolía por el expediente de la evocación y por la naturaleza de lo evocado: cosas primeras que tuvieron la plenitud de lo auténtico e intenso. Por lo pronto en el tiempo de lo evocado el yo no estaba disociado ni en contemplación narcisista como la que de algún modo implica la existencia del narrador en el presente de la escritura y en el "yo" que fue en el pasado. El pasado del narrador se organiza en distintos estratos con una laxitud o penumbra similar a la onírica. Desplaza lo cronológico a favor de una entonación emotiva. Su evocación sirve para dejar constancia de la vocación por el misterio de la realidad y de la vida. Los tramos o etapas de ese pasado se yuxtaponen muchas veces con una promoción de lo estético, lo humorístico, lo anticonvencional transgresivo y lo desacralizado. Todo ello se potencia en una atmósfera de extrañamiento. El relato ofrece una sostenida originalidad congruente con la de lo narrado. En ambas lo singular y lo inefable son ampliamente disfrutables en una lectura que nos pone en contacto con raíces o identidades que son de perceptible contemporaneidad.

R. P.

PRADERAS SOLEADAS (y otros poemas). Libro de poemas de Andrés Héctor Lerena Acevedo, el único que publicó este autor fallecido cuando contaba solo veinticinco años. Esta obra, aparecida en 1918 puede inscribirse sin dificultad en la promoción que ha tenido en sus filas a poetas como Juana de Ibarbourou, Carlos Sabat Ercasty, Emilio Oribe, entre otros. La búsqueda de una visión de la naturaleza ceñida solamente

a sus aspectos sencillos, a sus cuadros plácidos, al límpido goce de los sentidos, se verifica en el libro de Lerena Acevedo. Sus tres partes, tituladas, precisamente, "Praderas soleadas", "El mar sonoroso" y "Sueños místicos y florecidos", revelan claramente las preferencias del poeta así como la orientación general de su libro. Posteriores ediciones recogieron poemas póstumos, en los cuales es posible detectar la presencia de un poeta que ya apuntaba hacia una decantación formal y temática, hacia una maduración interrumpida por su temprana muerte. Giselda Zani, en el prólogo a la edición de Clásicos Uruguayos de 1967, señala que en sus últimos poemas, Lerena Acevedo confiesa "su condición de desvalimiento" y que manifiesta "esa otra pobreza de la condición humana: -esas múltiples pobrezas- la enfermedad, la soledad, la muerte."

A.P.

PRAXIS. Diciembre de 1967 y diciembre de 1968: tales las fechas de los dos números que alcanzó a sacar esta revista. Refiriéndose a la publicación que se inauguraba, una nota "De Redacción" afirmaba en el Nº. 1: "Su confeso marxismo manifiesta el propósito de enfrentar los problemas desde una actitud científica (...) y también comprometida (...) caras inseparables de una misma actitud". Este editorial, debido seguramente a la pluma afilada de Juan Fló (uno de los responsables junto a Alberto Oreggioni y Julio Rodríguez) no ahorraba una severa crítica, en nombre del compromiso y el rigor, a la generación del Centenario y a la del 45. De los artículos que llenaron las 180 páginas de estos dos números deben destacarse sendos fragmentos de Marx, en particular el de los **Grundrisse...**, aun inéditos en español. Puede asimismo subrayarse la ambición y la seriedad de las colaboraciones nacionales: Fló, de la Torre-Rodríguez-Sala, Mato e Irigoyen ahondan en las problemáticas que abordan, constituyendo en algún caso ("Notas para la teoría marxista de la literatura" por ejemplo) un esfuerzo continuado sin el mismo rigor por el pensamiento uruguayo. Como curiosidad interesa en el Nº. 2 un extenso abordaje bibliográfico de la **Historia Rural del Uruguay Moderno** de Barrán y Nahum cuando recién había aparecido el tomo primero: su autora es la historiadora marxista Lucía Sala de Touron.

O. B.

PREMIOS A LA VIRTUD (Bs. As. 1920). Con el oficio característico de Ulises Favaro, este sainete recrea temas caros al género chico, desde una perspectiva didáctica en que todo conduce a hacer reflexionar al espectador sobre problemas tales como la auténtica virtud, la hipocresía de las instituciones de beneficencia, la abyección de los seres humanos respaldados en pseudovalores imperantes, etc. Rosa Blanca ejerce la prostitución de lujo para dar sustento a su familia, haciéndose acreedora al repudio general, particularmente al desprecio agresivo de su hermano Tito, parásito y vividor, quien la destrata. Federico, anarquista, ve la injusticia de que ella es objeto y le declara su amor, pero Rosa Blanca se prohibe pensar en su propia felicidad y dejar a su familia privada de su ayuda. No obstante, al tomar conciencia del uso inescrupuloso que se hace de ella, acepta a Federico. Con un diálogo excelente, una acción dramática ágil, personajes bien delineados y un desenlace feliz, la pieza muestra la maestría del autor en el género y le permite plasmar su concepción del mundo desmitificadora, de desenmascaramiento de la falsedad imperante. Rosa Blanca, en Esc. 15 del Acto único, dice a Federico: "Es tan difícil ser buena, cuando se es pobre y el frío y el hambre se adueñan del hogar", reproduciendo conceptos ya expuestos por Ernesto Herrera en **La moral de misia Paca** (en A.I, Esc. 9, Alfredo dice a su madre: "¡A usted no le costó ningún trabajo ser honrada!") y en **El pan nuestro**, donde Concha dice a su hermana: "¡Es muy fácil ser juez! (...) No haberla puesto a una en el camino de hacerlo, o, una vez que la han puesto, no tener el cinismo de acusar" (Escena única del A.II). La obra de Favaro se estrenó el 30 de julio de 1920 en Buenos Aires por la compañía. Muiño-Alippi.

G. Mz.

PROCESADO 1040. Juan Carlos Patrón expone un caso que le inspiró la realidad. Al cortar una enredadera y provocar un daño menor en una casa vecina, José Rosini es denunciado por perjuicios y violación de domicilio, viviendo cinco días pesadillescos en la cárcel. Allí conoce al Zorrito (el pícaro, habituado a vivir al margen de la ley, quien gana la simpatía del espectador que ve en él una víctima de albergues y

correcionales) y convive con sus promiscuos compañeros de celda, encarnación de la ley del hampa. No hay progresión dramática intrínseca: la acusación contra José pauta la «acción» de la obra, que luego se desarrolla en función de los trámites judiciales respectivos; sí hay intensificación dramática a nivel psicológico en Rosini, quien, más que un personaje, es una psiquis anonadada que el autor expone para ejemplificar el efecto aniquilador que puede tener la aplicación de la ley sobre un individuo. Roberto, su futuro yerno, evoluciona desde la ceguera inicial como estudiante de Derecho crédulo en la omnipotencia de las leyes para regular con justicia la vida social, hasta su lucidez final sobre la relatividad de este aserto. En I,13 y II,5 se exponen conceptos en torno al tema: a) la organización social legislada, en oposición a la «ley de la selva»; b) diferencias entre la norma escrita y la aplicada; c) imperfección de la normativa vigente en tanto sus autores son falibles. La realidad puede superar a la ficción: el caso que inspiró al autor culminó en un suicidio siete días después de la liberación. A raíz de la pieza y habida cuenta del hecho verídico que la motivó, se promulgó para ciertos delitos la ley de procesamiento sin prisión. Estrenada por la Comedia Nacional en abril de 1957, la obra fue llevada al cine argentino con memorable actuación de Walter Vidarte en el papel del Zorrito.

G. Mz.

PROCESO INTELECTUAL DEL URUGUAY Y CRITICA DE SU LITERATURA de Alberto Zum Felde. Tres ediciones: 1930, Imprenta Nacional Colorada, 3 tomos; 1941, Editorial Claridad, 1 tomo; 1967, Ediciones del Nuevo Mundo, 3 tomos. En dos páginas dramáticamente concentradas, denuncia y autoafirmación camufladas en el neutral y aséptico título de "Noticia, acerca de esta obra y de su autor" (ed. 1930), Zum Felde da cuenta de los pasos de elaboración de su **Proceso...**: "Los artículos publicados en **El Día** de Montevideo, en aquel año terrible (se refiere a 1919), fueron luego recopilados en un volumen **Crítica de la literatura uruguaya**. Es aquel, ante todo, un libro de polémica, de cuyo púgil radicalismo necesario en aquella emergencia- se halla ya libre este **Proceso.**" De la crítica militante a la edición con carácter oficial, del periodismo a la organización globalmente estructurada, median una serie

de pasos que moderan y relativizan algunos juicios -basta comparar el capítulo dedicado a Rodó con los artículos que le propinó desde **El Ideal**- y cargan significativamente su "estudio". De su trabajo dice que tiene "un sentido constructivo: es la afirmación de nuestra existencia intelectual, en cuanto país. Completa este libro el propósito que dio vida al **Proceso Histórico del Uruguay**." Lúcido y desafiante, empecinado en la defensa de su propia obra, cuya importancia no tuvo inhibiciones en resaltar, en la nota que prologa la mencionada **Crítica de la literatura uruguaya** (1921) AZF afirma haber seguido en la reordenación, adaptación y ampliación de sus artículos de **El Ideal** "los métodos de una crítica positiva". Establece un criterio de selección: "No figuran en este volumen todos los que, en el País, han cultivado o cultivan los diversos géneros de las letras, sino solo aquellos cuya personalidad y cuya producción -sea cual fuere el valor intrínseco- representan un aspecto definido o un momento característico dentro de nuestra evolución literaria; de modo que, su conjunto, da las líneas principales y los caracteres propios de la literatura uruguaya". Se adelantan aquí dos criterios que van a persistir en las sucesivas ediciones del **Proceso...** Por un lado, el tener en cuenta tanto la "personalidad" como la "producción" de los escritores le permitirá integrar conocimientos provenientes del campo de la biografía, la crítica sociológica y la interpretación de textos, como intentar mantener un equilibrio -no siempre logrado- entre la disgregación de la referencia particular (si se detiene en un autor y/o una obra) y la visión globalizadora. Por otro, la idea de poder trazar las grandes líneas de un proceso, en este caso de la "literatura uruguaya", a partir de 1930 de nuestra evolución intelectual, en base a la diferenciación de los "aspectos" y "momentos" que lo integran. Rasgos y tiempos que ordenados nos dan una estructura significativa, una interpretación del país, su vida intelectual, su literatura. Una idea de la persistencia de esta concepción positivista puede inferirse a partir de los índices que tanto en **Crítica...** como en cada una de las ediciones del **Proceso...** tienen una gran importancia. "... Tal como la ciencia relaciona y ordena en series y categorías los fenómenos del universo... Ordenar es definir. Definir es comprender." dice en un artículo de **El Ideal** (26.4.20). Esta idea de que "ordenar" es entender sustenta ese juego clasificatorio -jerarquías, prioridades- que se superpone al criterio cronológico, ampliándolo, enriqueciéndolo, diversi-

ficándolo. Solamente a vía de ejemplo: en la **Crítica...** hay un índice de las "principales materias teóricas contenidas en este volumen", que se diluye en las ediciones del **Proceso** y que resulta muy fermental, pues nos da el trazado de las preocupaciones que animaban a AZF al armar nuestra historia literaria. Hay algunas variaciones relevantes entre los distintos índices de las sucesivas ediciones del **Proceso...**; consignemos que todas tienen más de un índice por autores, un índice por géneros, no muy común en la historiografía literaria y que la de 1930 tiene un "índice analítico", que desaparece en las otras. Este último con su desglose de tópicos o temas da cuenta de los pasos de ordenación de un pensamiento que sigue, a pesar de afincarse en los casos concretos de obras y autores, líneas generales de abstracción que los atraviesan y circunscriben. En el tomo 2 de la edición de 1930 AZF analiza la incidencia del evolucionismo Spenceriano en nuestra generación marcada por "el signo fatal de la Decadencia" -recién a partir de la edición de 1941 será llamada Generación del Novecientos- "con sus grandes leyes universales: de lo abstracto a lo concreto, de lo homogéneo a lo heterogéneo..." Es posible percibir en el **Proceso...** el mismo derrotero Spenceriano, al menos en la presentación y ordenación de los materiales. Si analizamos, a vía de ejemplo, el "Indice General" del tomo 2 de esta primera edición vemos que está organizado desde lo más general "El Positivismo y el Modernismo", pasa por una caracterización intermedia global al tratar de "Los Cenáculos", para llegar a la suma de particularidades constituida por la lista de autores. Una historia de la literatura crea una cronología literaria, un antes y un después en torno a determinados núcleos configurados por una suma de apreciaciones sobre obras, escritores, instituciones, problemas. AZF entendió la crítica como "valoración" y "explicación", que instrumentalizada a través de lo que denominó "método integrativo" -biografía, psicología, sociología, estética- (**Metodología de la historia y la crítica literaria**, 1980) nos proporcionó una visión global, irrepetida en su ambición totalizadora -salvo los intentos plurales de **Capítulo Oriental** y **Enciclopedia Uruguaya**-, y una periodización de nuestro devenir intelectual que ha oficiado como un canon escasa y parcialmente revisado. Si Gustavo Lanson en su **Histoire de la Littérature Francaise** (1894) podía afirmar que su selección se basaba en las investigaciones realizadas por especialistas; muy otra era la perspectiva y el material de

que disponía AZF en el momento de construir su **Proceso...** Casi a partir de la nada, AZF establece períodos, crea jerarquías, distribuye características, destaca y denigra personajes y obras, opina, y nos cuenta -en muchos fragmentos el **Proceso** se acerca a la crónica- la historia de nuestros intelectuales, sus actos, sus obras. Late en sus páginas la idea de que "...para la Vida y para la Cultura, la acción que un hombre ha desarrollado, prácticamente, sirve y vale tanto -o más, a veces,- que la producción misma literaria". Esto lo dice a propósito de Alberto Lasplaces (tomo 3, ed. 1930), pero como convicción está también presente en sus introducciones, al brindar el esbozo de una época a través de la suma de acciones o caracterizaciones psicológicas de sus escritores; y en la mención y análisis de cada escritor, en donde salvo los más importantes, de los que analiza por lo general obra a obra, lo que prima son rasgos psicológicos y su actuación en el ambiente. Los orígenes del desarrollo de ese instrumental teórico que le permite barajar a un tiempo un concepto amplio de época y una visión muy concreta y particularizada se pueden rastrear en su etapa de trabajo periodístico, en la que hizo acopio de elementos que luego fueron continuamente reelaborados. Tal la correlación de los conceptos de "tipo", entendido no solamente en sentido de representatividad sino más estrictamente aferrado a lo físico, a la figura, y "temperamento" (Ver **El Ideal** 3.5.20). Sin duda, el dandy que AZF fue lo marcó en su sensibilidad para captar cuánto hay de construcción, de elaboración cultural en la presencia, en la imagen misma del escritor. En este sentido, refiriéndose a Roberto de las Carreras, en **Crítica...** dice: "Toda época literaria, todo estado definido de la vida intelectual, ofrece un tipo representativo, en quien se resumen los caracteres que definen la época". Ese criterio vasto de época actualizado en la reedición de 1967 colinda con el concepto más estrecho de generación tan enfatizado por el grupo del 45. Le permite establecer una tripartición de nuestro devenir intelectual, no ajena, como le señalara Real de Azúa a propósito de otra obra y otros problemas, a las desproporciones de la mirada de "telescopio" para lo más lejano en el tiempo y de "microscopio" para lo más próximo. El primer tomo, abarca varios siglos: la Colonia y todo el siglo XIX, pre y post revolucionario. El tomo 2 comprende a la que desde la edición de 1941 ha sido denominada Generación del Novecientos: desde 1880 hasta la Primera Guerra

Mundial. El tomo 3, desde este último evento hasta 1940 analiza, la que a partir de la edición de 1967 llama "promoción o época del Centenario". Rafael Gutiérrez Girardot ha destacado que tanto el historiador Braudel como Pedro Henríquez Ureña han entendido la historia como proceso: en sus estudios son captables los tiempos de corta y larga duración, y ha reivindicado la concepción teleológica de la historia literaria del crítico dominicano. Desde esta perspectiva la visión de AZF es parangonable a la de Henríquez Ureña, con todas las virtudes y riesgos que ella implica. Algunos conceptos, ceñidos o representados en palabras que se transforman por su carga significativa en claves del **Proceso...**, por ejemplo "raíz", "libertad", "originalidad", permiten a AZF trazar grandes líneas explicativas, pero esos conceptos no son válidos en sí mismos, ni están ajenos a la revisión que impone siempre el tiempo. Ellos le posibilitan condenar el culteranismo y gongorismo americanos de la época de la Colonia y denigrar al Modernismo. También pesan en forma determinante en sus juicios sobre la poesía de Julio Herrera y Reissig, que desde **El Ideal** hasta la edición del **Proceso...** de 1967, fueron reiteradamente reelaborados. Resulta asombroso comprobar, por ejemplo, que en la edición de 1930 Horacio Quiroga es considerado solamente como integrante del Consistorio del Gay Saber, no se le otorga ningún espacio como narrador a pesar de que al referirse a los inicios poéticos de Adolfo Montiel Ballesteros, AZF hace un rápido paralelismo con Quiroga y dice que este último es "el mayor de los cuentistas actuales platenses". Esta ausencia -que será reparada en las ediciones siguientes del **Proceso...**- responde más a un criterio general que a una omisión. A propósito de los casos diferentes de Supervielle por un lado y Laforgue y Lautreamont por otro, AZF declara que la nacionalidad literaria no la define el nacimiento sino "el arraigo espiritual del autor o la relación que los caracteres de su obra tengan con la vida de ese país". Y agrega que "una literatura nacional se compone, no de todos los escritores que hayan nacido dentro de su territorio político, sino de todos los que han vivido o actuado de modo más o menos permanente en su medio, han escrito en su lengua y tienen los rasgos espirituales propios de su nacionalidad." La ausencia física de Quiroga del medio uruguayo pesó en la consideración de AZF que en 1930,era a pesar de su voluntad de balance, sobre todo un testigo y un protagonista de nuestra cultura. El primer tomo, con algunas variantes en

la titulación, pero muy pocas en el contenido de las tres ediciones, plantea el problema de la mezcla de un criterio histórico, al hablar del período colonial y el estrictamente estético, al hacer un deslinde entre "Poesía Gauchesca" y "Poesía Académica" y dedicar las "segundas y terceras partes" a lo que AZF considera como nuestras 2 "generaciones románticas". Más coherente fue el criterio seguido en **Crítica...**, al conjugar lo histórico y lo "institucional" en una estructura tripartista: "Tres Epocas (Apuntes históricos): El Salón Literario, el Ateneo del Uruguay, el Café Literario". Anotemos también, que delimita 2 series literarias, la de lo culto y lo popular, pero no las concibe, en este caso -Poesía Gauchesca/ Poesía Académica- ni en otras oportunidades en las distintas ediciones del **Proceso...**, en su posible interacción o superposición sino como entidades independientes, y que su perspectiva es siempre la de la esfera "culta". Un cotejo muy rápido de las tres ediciones, permite confirmar que AZF estuvo siempre mucho más interesado en la actualidad que en el pasado: no hay variantes significativas del período comprendido desde la Colonia hasta fines del siglo XIX entre las 3 ediciones, cuando para 1941 y 1967 existía ya bibliografía que le permitía ajustar muchos de sus datos e interpretaciones, y sí hay importantes modificaciones en la consideración de la "Generación del Novecientos" y la "Promoción del Centenario". La edición de 1941 supuso un intento de reordenamiento del material, una actualización de juicios sobre autores y obras, sobre todo del "Tercer Libro", pero también del "Segundo", y también la supresión de nombres, en algunos casos muy significativa. En 1967, un año antes de que empezaran a efectivizarse los seriados esfuerzos de **Capítulo Oriental** y **Enciclopedia Uruguaya**, AZF se hace de nuevo presente con una reedición que plantea en su tercer tomo una importante revisión de su interpretación de nuestra vanguardia -agrega el capítulo "Post-positivismo. Post-modernismo"- y de la que denomina, ahora en un claro esfuerzo distanciador, "promoción del Centenario"; vuelve a la estructura de la edición de 1930; sustrae nombres a la edición de 1941 y agrega a Felisberto Hernández, al que dedica varias páginas. De alguna manera justifica su no inclusión en ediciones anteriores por la escasa circulación de sus "libros sin tapas" de la década del 20. Puede sorprender al leer el **Proceso...** la ausencia de notas y bibliografía en una obra de este tipo, más desconcertante parece la explicación que bajo el título de "Obras consul-

tadas" se encuentra en el tomo 1 de la edición de 1930: "Como, por razones de estética, se han evitado las citas documentarias al pie de las páginas, hacemos constar aquí las siguientes obras consultadas, que no figuran ya en el texto": sigue una magra lista de 6 autores con sus respectivas obras. De alguna manera la cita parece justificar el juicio condenatorio de Arturo Ardao, quien le ha señalado "descuidos bibliográficos, desajustes históricos, fallas y confusiones en la interpretación conceptual de períodos, de autores y de obras." (**Etapas de la inteligencia uruguaya**, 1971). Y laudatorio de Arturo Sergio Visca, quien descubre en el **Proceso...** al escritor más allá del investigador: "...Dos procesos -el histórico y el intelectual- se pueden leer como novelas cuyos protagonistas son el devenir histórico e intelectual del Uruguay" (**Conversando con Zum Felde**, 1969). Más allá de sus carencias como investigador o de las desproporciones de su perspectiva, AZF tuvo la capacidad de ubicar las obras en una amplia estructura de relaciones literarias -en función del mundo Occidental y el nacional- y de destacar su importancia en un contexto, como precursoras o no de líneas, tendencias, formas. Ese manejo amplio y minucioso a la vez de la literatura uruguaya, enmarcada en un concepto más abarcador de evolución intelectual, ha quedado, en su visión unitaria, irrepetido.

C. B.

PROLOGO. Revista de literatura y sociedad. Se inscribe en el movimiento de revistas nacido a fines de la década del 60, ya que en el mismo año de su aparición, 1968, surge **Brecha** y al año siguiente aparece **Monte Sexto. Prólogo** representa al núcleo de intelectuales, principalmente escritores, que Angel Rama llamó la segunda promoción de la "generación crítica" y otros señalizan como "generación del 60" a secas. No obstante las relaciones con el "45" (la promoción anterior) son buenas. Participan activamente en la factura de **Prólogo**: Hiber Conteris, Graciela Mántaras, Jorge Musto, Gley Eyherabide, Juan Carlos Somma. Todos ellos así como los colaboradores, se oponían radicalmente al modelo económico, político y cultural imperante en casi toda América Latina: "(En) nuestra colonizada comarca poco o mucho es lo que podemos hacer por desarbolar estructuras obsoletas como injustas".

Desde esa izquierda crítica e independiente sin concesiones, en el conflictivo marco de esos años (represión, agitación social, penetración imperialista indisimulada), se analizan diversos problemas que tienen como centro la crisis: el capitalismo en el Uruguay (Conteris), las relaciones entre el intelectual y la sociedad (Carlos M. Gutiérrez), la mediatización de los ejércitos latinoamericanos impuesta por los EEUU (Galeano), un largo ensayo sobre Ernesto "Che" Guevara (R. Fernández Retamar), una propuesta sobre la "generación del 60" coordinada por Alberto Paganini, etc. La zona literaria cubre amplias muestras de la poesía y la narrativa uruguaya joven (poemas de Maia, Schinca, Ibargoyen, Bacelo, Fierro, Kmaid, Marra; narraciones de Eyherabide, Lago, Musto, Conteris). La crítica literaria atiende con especial interés a las letras nacionales, tanto Mántaras como Ruffinelli (los críticos "puros" de la revista) heredan sin fisuras la axiología del "45", en especial el método de Rama y aunque parezca obvio apuntarlo, el magisterio de Quijano y de **Marcha**.

P. R.

PROMETEO. Revista uruguaya de cultura. 5 números de frecuencia trimestral entre la "primavera" de 1979 y fines de 1980. Dos Licenciados en Letras de la Facultad de Humanidades, Santiago Malabia (Director), Anastasia Detoca (Redactor Responsable) junto a un equipo intelectual vinculado institucionalmente a la enseñanza (A. Elizaicin, R.M. Tani, M. Silva García, L. E. Behares, N. Altuchow, F. García Esteban, W. Neira, S. Viroga, M. Buscarons entre otros) dan forma a una propuesta que presupone un entorno académico donde productores y público participan de similares conocimientos e intereses. El título, la amplitud de los temas estudiados, plantean la posibilidad de un saber humanista, universal, descontextualizado, que es necesario entender en el marco de una cultura sofocada por la dictadura. Una sobria "presentación" establece como "propósito" el "proporcionar al público una revista cultural que divulgue la ardua y nunca acabada tarea de nuestros investigadores..." La semiología y la lingüística son el centro de algunos artículos y el sustento teórico de la mayoría de los enfoques literarios, que encaran autores definitivamente valorados: Garcilaso, San Juan de la Cruz,

Quevedo (Nº 3/4 **Homenaje**), Baudelaire, Borges, Gerardo Diego. En lo nacional, Emilio Oribe y Felisberto Hernández. De este último se publica un valioso inédito "Algo sobre la realidad en Vaz Ferreira" (Nº 1) acompañado de un estudio de L.V. Anastasía "Sobre la filosofía de Felisberto Hernández". También, aunque más esporádicos, hay trabajos de investigación histórica (Ariosto Fernández y Marta Canessa de Sanguinetti), sobre cine ("Woody Allen" por S. Quirici), algún otro sobre ballet, pintura o "La influencia de la India en la cultura japonesa". La sección de creación concebida "a modo de paréntesis lúdico" da cuenta del carácter marginal, tal vez inocuo, que la revista le atribuye. En los Nos. 1 y 2 se publican narraciones de Anahí Godoy (arg.), L. V. Anastasía, Perla Domínguez y el cuento de M. Delgado "El hombre de los colores" luego recogido en **Causa de buena muerte**. El Nº 5 reúne en contrapunto poemas de Juan Carlos Urta Melián, Santiago Malabia, Elvio Gandolfo, Jorge Medina Vidal, Nancy Bacelo, Carlos Sabat Ercasty, Juan María Fortunato, entre otros.

C. B.

PRUEBAS AL CANTO (1990) de Fernando Pereda. El primer poema impreso de Pereda (1899) fue, aparentemente, "Amado Nervo", homenaje juvenil al poeta mexicano fallecido repentinamente en Montevideo (revista **Ariel**, Nº1, 1919). Sepultado luego por el autor constituye, no obstante, un punto de partida que suma a la fecha del último poema de su tan anunciado como esquivo libro, siete exactas décadas de producción. Esta extraña, deliberadamente misteriosa cautela, crece si se le agrega que en esos setenta años las publicaciones periódicas albergaron apenas 42 textos (varios reeditados con escrupulosas variantes), una "plaquette" acompañando a su disco (SODRE, 1963) con una veintena de ellos, y aun tres anuncios de libros sugeridos por el autor a sus críticos (Zum Felde y Luis Giordano escribieron en 1930 que "Poemas del Gozo Breve" se encontraba "próximo a aparecer", Romualdo Brughetti anunció el "libro inédito: «Diez sonetos españoles»" en 1937). Al fin, cuando todas las señales lo hacían póstumo, en 1990 emergió **Pruebas al canto**, 78 poemas seleccionados "entre varios cientos" (según hacen constar los editores), algo más de la mitad ya conocidos en antologías y revistas,

acompañados de su ensayo "Entrada a la poesía" -tortuosamente modificado- y por un apéndice con un grupo de juicios (favorables) de cinco generaciones de críticos. La topografía del volumen permite recorrer tan vasta y autoexigente labor de un testigo y partícipe singular de tantas modificaciones y modas estéticas en el siglo. Pereda volvió a ser fiel a sí mismo, y si descartó algunos éditos para el libro no entreveró las cartas y organizó cronológicamente a su obra en cinco secciones, cada una de ellas más nutrida que la anterior, cada una titulada (con variaciones pluralizadas) "Corresponde a los hechos": Corresponde, pues, aclarar que para este poeta cada texto "tiene conexiones, comunicaciones, evidentes, con sucesos tan reales que después lo pondrán a prueba". El poema revela las estructuras ocultas, esenciales de este mundo y cada poema solitario comporta una "prueba" de ese canto por sí mismo, un "hecho" de la realidad visible, una interrogación empecinada sobre lo oculto o lo desconocido para la simple percepción. De ahí que, más allá de las fases que su lírica atraviesa (primero el soneto clásico, luego el verso libre con una etapa "vanguardista", en la que "El profesor gris" informa sobre una inflexión nueva, por último el texto más definidamente metafísico) hay un hilo común que tensa y sostiene a su proyecto. Hay, primero, una recurrencia pertinaz a su propia obra tomada como referente en un «continuum» formal, temático, una manera de someter su personal experiencia del mundo y de la poesía a la prueba de la intercomunicación entre las palabras de su "familia en silencio". Así, 19 de las 78 piezas ostentan epígrafes de su sistema poético. Y este oscila entre el canto gozoso -"epicúreo" ha dicho Zum Felde- a la belleza natural, al sexo, al placer -casi rito- de llenar una copa de vino con la que "empieza un equilibrio"; mientras que en el otro polo avisa un angustiado anuncio de la muerte, siempre amenazante y brutal, que no deja intersticio a la trascendencia, apenas si a la duda sobre la otredad, siempre a la certeza de que luego de la huidiza vida "un desierto gira en coro". Tal vez los poemas de la cuarta sección ("Parajes singulares") epitomizan esas dos propensiones en cuanto son "poemas-diarios de viaje" por el Mediterráneo. En ellos la simbología de la cultura clásica, inolvidable por inmemorial y fundadora, lo llevan al diálogo (como el peregrino de Quevedo en "A Roma sepultada en sus ruinas") con un Arquímides Ustorio ya muerto, ya sin habla: "¿y cómo no dialogas/tu

muerte de tan cerca?". Poesía combativa propone Pereda como única variable, con la realidad que nos circunda, con las demás poéticas; por eso en sus versos se esconden reproches a Machado, al Vallejo de **Los heraldos negros** (véase "Tiranía mayor"), por eso dispone de una verdadera profesión de fe liberal e individualista, que condena sin temores a "los multitudinariamente alienados", de los que sostiene: "Cuanto más cantidades, más estupefactos" ("Permanencias del Imperialismo histriónico"). Después del soneto de corte modernista -rubendariano, herreriano- apela a una serie de recursos que acompañan a su prospecto: el verso libre severamente acotado por la puntuación, la pregunta retórica como auxiliar de la interrogación dubitativa, la escasez o ausencia de conjunciones, la paronomasia, la aliteración, el ritmo entrecortado y de uniforme cadencia musical. Por ellos edifica una obra sin dudas coherente, obsesiva y "concentrada".

P. R.

PSALMO A VENUS CAVALIERI. Prosa poética de Roberto de las Carreras. La lujosa primera edición (1905) se imprimió sobre cartulina roja, con capitulares dibujadas especialmente y tapas cerradas con cinta de seda. Una edición más moderna, en libro de bolsillo, recogió el texto junto a otras prosas (1967, selección y prólogo de Angel Rama). Producto de la frustrada seducción de la célebre actriz Lina Cavalieri, es una prolongada invocación erótico-romántica, en la que abundan las mayúsculas y los enfáticos signos de admiración. En las comparaciones, el enamorado recorre gran parte de la mitología oriental y occidental, en una acumulación de pedrería modernista ya gastada por otros poetas, decadentista. Como lenguaje, el texto es mucho menos vigoroso que los libelos o polémicas del autor (en especial la que lo enfrentó con Herrera y Reissig). Son fugaces los instantes en que aparece su auténtica vivencia de dandy que se ve a sí mismo acosado por la aldea montevideana ("¡Los mercaderes fenicios y sus ruines mujeres mancharon, al pasar, mi túnica llameante con el cieno de la prosa aleve!").

E. E. G.

PUENTE (1963). En la introducción del único número de **Puente** sus responsables sostienen que esta revista es de "letras, radicada en el Uruguay, Latinoamericana, y abierta a las Letras de Israel", buscando reflejar un "panorama de la producción literaria hoy, aquí, seleccionado en base a la (...) creatividad, rigor, ineditez". Además se constituye en una impecable propuesta plástica y gráfica con grabados, ilustraciones y xilografías de, entre otros, Raúl Cattelani, Manuel Espínola Gómez, Carlos Fossatti, Luis Camnitzer. Este último junto con Esteban Otero y Diego Pérez Pintos integraron el consejo de redacción de la revista, en tanto que la dirección la ocupó Angel Kalemberg. La parte final del volumen (pp. 154 a la 182) está dedicada a Martín Buber, lo cual consiste, de hecho, en la intervención de Israel en la revista. En rigor **Puente** no es una publicación de los más jóvenes, aunque éstos la conduzcan, sino de un amplísimo repertorio de intelectuales que van desde Francisco Espínola hasta Circe Maia, pasando por casi todos los nombres fundamentales de la generación del "45" a excepción de Angel Rama. Fue precisamente éste quien desde **Marcha** (21/VI/1963, Nº 1161) señaló su discrepancia ante la publicación de "previsibles" páginas de J.C. Onetti, F. Espínola, J.C. Da Rosa e I. Vilariño. Más allá de su previsibilidad "el rigor y la ineditez" de esos textos es parejamente valioso.

P. R.

Q

QUEHACERES E INVENCIONES. Libro decisivo (publicado en 1963) en la ascendente trayectoria de Amanda Berenguer. "Libro fascinante", consigna Enrique Fierro, "con algo de lo que se ha dado en llamar realismo mágico, implica un nuevo modo de ver, de sentir, de comprender y aceptar un universo en el que las relaciones tradicionales se han hecho pedazos y en el que se están delineando peleada, fatigosamente, nuevas posibilidades de relación". Según Rodríguez Monegal, la autora ha empezado aquí "a asumir el mundo, el mundo entero con sus contradicciones y horrores (...) en un verso que no teme la entonación apocalíptica, que bordea a veces la alusión política más directa pero que es sobre todo un verso de busca y encuentro, vocabulario doméstico, los quehaceres más deslustradamente cotidianos, pero los hace cumplir en su poesía funciones misteriosas". A veces le sirven para airear un desasosiego; otras, para camuflar una osadía. Lo cierto es que esa realidad que se introduce, como por azar, en su órbita sensible, no sigue, después de ese ingreso, siendo la misma. Hay un combate (que es casi combustión) entre ese mundo exterior, parco, amargo, en bruto, y el mundo interior y refinado de alguien que ha decidido quitarse, así sea provisionalmente, la nostalgia, y abrir los ojos ante el asombroso espectáculo del horror y la gloria del prójimo.

M. B.

QUINIELA. Estrenada por "La Farsa" en julio de 1960, esta pieza de Ruben Deugenio resucita personajes, ambientes y líneas de acción dramática característicos del sainete. Una familia sufre privaciones económicas y algunos de sus integrantes -padre e hijo- atraviesan situaciones conflictivas que los demás ignoran y que por ende no tienen mayor incidencia en la acción. Esta se centraliza en la deuda contraída por doña María, la madre (cuya fe en la fortuna que la quiniela puede depararle va acompañada de su sentimiento de vacío vital, para el que sólo vislumbra una solución material), con quien le fía las apuestas, a tal extremo que éste termina chantajeándola para que disponga en su favor a Mecha, la hija. En tal sentido y aunque con variantes, la obra se inscribe dentro de la temática, muy recurrida por el género chico, de prostitución de las hijas por aquiescencia de los padres. Con personajes bien trazados, un diálogo ágil y una acción dramática que progrede hacia un desenlace previsible, esta pieza de Deugenio reinstala, junto a otras de esa generación de dramaturgos, el retorno del naturalismo a la escena uruguaya en la década del 60.

G.Mz.

R

RAIZ SALVAJE. Así como **Las lenguas de diamante** reflejaba un mundo al aire libre y un ambiente campesino, este libro, el tercero que publicara Juana de Ibarbourou, en 1922, trasmite el ámbito ciudadano y el aire doméstico de la casa. Es posiblemente, el primer libro de poesía nacional donde aparecen elementos tan reales como el plumero, la higuera, la parra, el tranvía, el lechero, un tango, el pasto de la vereda, el barrio, el puerto, el armario, el agua corriente. Estos elementos, la poeta los extrae del mundo cotidiano y los integra al mundo poético en forma natural y espontánea, pero sin quitarles su condición real; estos elementos tienen entonces una doble perspectiva: una real y cotidiana por un lado, y otra mágica y poética por otro. Se establece una suerte de dialéctica artística: hay una aproximación a lo real y una transfiguración de lo real. Si bien aparece en este libro una nota melancólica más aguda y más verdadera que aquella que se veía en **Las lenguas de diamante,** es evidente que aquí y allá se respira algo muy único y difícil de hallar en cualquier poesía de cualquier época y lugar; es la nota de júbilo, la presencia de la alegría, el sentimiento de plenitud vital. Piénsese en poemas como "Millonarios", "Como la primavera", "Estío", "Los pinos", "La copa" de este libro, o "Salvaje", "Panteísmo", "Amor", "Retorno", "Matinal" del primero de la poeta. **Raíz salvaje** tendrá el

indiscutible mérito histórico de hacer entrar en el ámbito del arte, objetos de la vida diaria y hacer sentir que la poesía pasa también por lo cotidiano. Piénsese en los pocos años que median entre **Los cálices vacíos** de 1913 y este libro, de 1922. Recuérdese que Rubén Darío muere en 1916 y pocos años después aparecen **Las lenguas de diamante** (1919) y **Raíz salvaje** (1922). Estas fechas de nuestra historia literaria sirven no solo como datos cronológicos, sino para aquilatar los méritos de una personalidad artística definida y diferente que se afirma especialmente en este libro. El gran cambio que introduce Juana no será en el campo formal; las innovaciones que aparecen a nivel de lenguaje se refieren especialmente al vocabulario. Aunque adopta alguna vez el verso libre su voz se ajusta mejor a las métricas tradicionales. Su innovación radica en el tono empleado y en la originalidad de su acento. Posiblemente el libro más original y donde mejor se plasme la personalidad artística de su autora, sea precisamente **Raíz salvaje.**

J. Ar.

REMOVEDOR. Revista del Taller Torres García. El primer número apareció en enero de 1945. Su frecuencia fue inicialmente mensual y luego unas veces bimestral y otras trimestral hasta su Nº 21 (enero-febrero 1948) a partir del cual y hasta el Nº 27 (diciembre 1950) apareció de modo irregular. Después de dos años y medio de silencio hubo todavía una última entrega (Nº 28, julio-agosto 1953). La revista consta en la mayor parte de sus números de cuatro páginas (en algunos casos más), tamaño tabloide, aunque ese formato varía en los números 22, 27 y 28. Figura como redactor responsable Guido Castillo que hizo allí sus primeras armas como crítico, polemista y ensayista. Una advertencia que aparece desde el comienzo señala que es redactada exclusivamente por miembros del Taller Torres García. En el número 3, y luego todavía más enfáticamente en el número 5, se aclara que Torres García no interviene en la redacción de la revista. Esa reiterada advertencia tiene que ver con el tono combativo o más precisamente peleador que Castillo y Sarandy Cabrera (que son, salvo en los últimos números, junto con Torres García, prácticamente sus únicos colaboradores) le imponen a la revista. Mirada varias décadas después, esta exhibe la insolencia de los conversos

doblada por la insolencia de los que poco antes eran adolescentes, insolencia que, más allá de sus injusticias y sus desmesuras, fue muy saludable y muy "removedora". La ilustración, salvo en los últimos dos números y en el Nº 16 (enero-febrero 1947) que documenta gráficamente la 35ª exposición del Taller Torres García, se reduce a la primera página que es también la portada en la que generalmente figura un dibujo lineal de un discípulo del taller o de su maestro (una excepción: en el Nº 21, dedicado a V. Huidobro aparece un retrato de este por Hans Arp). Debe recordarse que en el Nº 16 se publica un artículo inédito (de 1929) de Van Doesburg sobre Torres García. También merecen mencionarse el penúltimo número (Nº 27, diciembre 1950 dedicado a Torres García) con artículos de José Bergamín, Francisco Espínola y Guido Castillo, y el último (Nº 28, julio-agosto 1953) en el que figura una carta de Gonzalo Fonseca desde Egipto muy significativa a la luz de la obra posterior del artista.

J. F.

REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. La labor de este órgano específico de la Biblioteca Nacional lleva, –desde 1966 a 1988–, 25 números. Su intencionalidad primaria permanece tal cual la concibiera Dionisio Trillo Pays, su primer Director, en el prólogo al Nº1: "Desbrozar el camino hacia ese material inmenso" de hojas sueltas, folletos, libros, revistas y periódicos impresos en el país. "En otros términos, ordenar, jerarquizar, descubrir y publicar no sólo el acervo propiamente documentario sino los trabajos que fundados en ese caudal y necesariamente sometidos al azar de hallazgos en gran parte fortuitos produjeron tantos abnegados investigadores". Por iniciativa de Juan Pivel Devoto y bajo la sucesiva dirección de Trillo Pays, Adolfo Silva Delgado, Arturo Sergio Visca y su actual impulsor, Enrique Fierro, la fertilidad de la obra se refracta en numerosas concreciones culturales: la revista registra notarialmente libros, folletos y revistas en torno a actividades artísticas, como la "Bibliografía musical uruguaya" de Lauro Ayestarán e incluye recopilaciones de prosa, verso o epistolarios de autores uruguayos, como la efectuada por Walter Rela sobre Ernesto

Herrera. Por otra parte, los ensayos monográficos (por ejemplo, el de Antonio Seluja en torno a la poesía y la historia en **Tabaré**, más específicamente, la "Elegía de los caciques muertos") conviven con los bio-bibliográficos, al estilo del ensayo de Ildefonso Pereda sobre Nicolás Fusco Sansone. También informa la Revista sobre adquisiciones, actos y exposiciones de la Biblioteca y divulga cartas inéditas, como las de Eduardo Acevedo Díaz a Alberto Palomeque, su amigo y político blanco; discursos inéditos, por ejemplo, el de Rodó con motivo del peregrinaje al Solar de Artigas de una delegación oficial uruguaya; documentos inéditos en general, como las cartas de Pedro Figari desde París y creaciones inéditas en general, como poemas de Carlos Sabat Ercasty, ensayos de Carlos Vaz Ferreira o un drama de Horacio Quiroga, "Las sacrificadas". Tampoco descuida el Indice analítico de diversas revistas (por ejemplo, **La Pluma** de 1927); el análisis colectivo de textos (como el de varios autores sobre "El hombre de las ojotas" de **Grito de Gloria**, novela de Acevedo Díaz) ni el rescate de manuscritos (por ejemplo, las tres versiones del poema "Lo inefable" de Delmira Agustini). En sus páginas se publican diarios de viaje, como el de Jorge A. Peabody (1858/9) y testimonios varios, del tipo del reportaje realizado por Eduardo Taborda a Javier de Viana. Suele contener homenajes parciales a importantes figuras de nuestro país (Domingo L. Bordoli a Dionisio Trillo Pays, entre otros) o lisa y llanamente, estar dedicada en forma integra al homenaje, (como el Nº6, a Carlos Vaz Ferreira, el Nº8, a Francisco Espínola, etc). De esta fundamental tarea, llevada adelante por intelectuales uruguayos de primera línea (las omisiones inhabilitan las menciones) surgen algunas características muy generales y recurrentes: el rescate preferencial de la generación novecentista; el obvio predominio de la vertiente documental sobre la ensayística durante el período dictatorial y una tendencia marcada en los últimos números a revalorizar figuras más cercanas en el tiempo (Felisberto Hernández, Emir Rodríguez Monegal, Carlos Martínez Moreno, etc.). Por otra parte, la edición de la revista **Archivos** (2 números) centralizadora del aspecto documental, complementa desde el Nº 24 a la revista que gracias a esta escisión, puede avocarse casi exclusivamente a lo ensayístico. Aglutinante de generaciones, este programa de investigaciones literarias e históricas hace confluir en la actualidad desde un autor integrante de la

generación del Centenario como Ildefonso Pereda hasta monografistas muy jóvenes, como Pablo Rocca.

L. M.

REVISTA DE LA FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS. Veintidós números entre abril de 1947 y junio de 1965. Necesariamente multidisciplinaria, la revista presenta un muestreo de los trabajos realizados por los profesores e investigadores de la facultad y de intelectuales invitados por ella a dictar cursos o conferencias. Su encargado permanente fue Francisco Espínola, acompañado hasta el Nº 6 por una "Comisión de Revista" en la que figuran Emilio Oribe, Clemente Estable y José Pereira Rodríguez (este último solo en el número 6). Hasta el Nº 14 (dic. 1955) cada número contiene una "crónica" donde se brinda todo tipo de información sobre la facultad: su funcionamiento, sus reglamentaciones, sus problemas, sus proyectos, sus memorias. Desde el Nº 1 hasta el Nº 6 (dic. 1958) -período que coincide con el decanato de Carlos Vaz Ferreira- predominan los artículos referidos al área humanística, si comprendemos en ella los estudios de literatura, lenguaje, historia, filosofía, música, arte. Un conjunto de profesores prestigiosos, algunos reconocidos internacionalemente con el correr de los años, publican en ella investigaciones en curso o estudios específicos realizados para sus clases. Entre otros, encontramos trabajos dirigidos por Lauro Ayestarán sobre música uruguaya; estudios fundacionales de E. Coseriu sobre la tríada sistema/norma/habla; inteligentes y eruditos abordajes a la literatura italiana realizados por Luce Fabbri de Cressatti; una personalísima visión de la literatura española desarrollada en varios artículos por José Bergamín, las "conclusiones sobre los problemas de la libertad y el determinismo" de Carlos Vaz Ferreira. Sin buscar ser exhaustivos agreguemos que en la sección filosofía colaboran R. Mondolfo, L. E. Gil Salguero, Juan Llambías de Azevedo, Mario Sambarino, Arturo Ardao, y Emilio Oribe (estética); entre los representantes de historia se encuentran E.M. Narancio, E. Petit Muñoz, M. Blanca Paris, Carlos M. Rama, José Luis Romero; en el área de la lingüística y la gramática: Luis Juan Piccardo, Adolfo Berro García, Mercedes Rein. C. Sabat Ercasty, G.

Guillot Muñoz, Carlos Scaffo, E. de Cáceres, J. P. Díaz, P.L. Heller además de los ya mencionados completan el plantel literario. En los estudios sobre literatura en contraste con los referidos a otras disciplinas, se nota la ausencia de trabajos de investigación y el desinterés por los temas nacionales y latinoamericanos. Esta carencia está relacionada sin duda con la fundación en el ámbito del Ministerio de Instrucción Pública del "Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios", que Carlos Vaz Ferreira reclama sin éxito para la Facultad según consta en el Nº 3 (agosto 1948). Hasta 1959, año en que se crea la **Revista Iberoamericana de Literatura**, se publica un solo artículo de tema nacional, "La novela de Eduardo Acevedo Díaz" (Nº 10, 1953), fruto de un curso dictado por el prof. Roberto Ibáñez, a quien se le solicitara como homenaje al cumplirse el centenario del nacimiento del narrador. Salvo excepciones, la revista expresa la producción crítica literaria de un grupo anterior al que en la década del 40 comienza a marcar presencia fundamentalmente a través de órganos de difusión pertenecientes a otros circuitos, y que logrará una expresión en el ámbito académico recién con la creación de la anteriormente citada **Revista Iberoamericana de Literatura**. Reviste una importancia sobresaliente el número extraordinario (Nº 8, julio 1952) en el que con el título "La Recuperación del objeto" se publican las conferencias dictadas por J. Torres García en su Taller y en la Facultad durante 1948 y 1949.

C. B.

REVISTA DEL INSTITUTO NACIONAL DE INVESTIGACIONES Y ARCHIVOS LITERARIOS. El único número de esta publicación oficial fechado en diciembre de 1949 posee 577 páginas (el ejemplar pesa -el dato vale la pena relevarlo- 1 k 750 g), contiene cinco trabajos de diferente nivel, un apéndice documental y unas 60 láminas (fotografías, reproducciones de carátulas y manuscritos). Casi todos los estudios fueron reunidos posteriormente en libro. "Un discurso de Rodó sobre el Brasil", puntillosamente anotado y comentado por José E. Etcheverry; "El diario de viaje a París de Horacio Quiroga", documento de singular relevancia para el análisis de la prehistoria literaria del escritor salteño, acompañado de un prólogo y valiosas anotaciones de

Emir Rodríguez Monegal, el mismo fue publicado por las ediciones **Número** al año siguiente. "La primitiva poesía gauchesca en el Uruguay (1812-1851)", minucioso examen de las relaciones entre música y poesía popular realizado por Lauro Ayestarán, esfuerzo aún no superado. Treinta años después Arca lo reunió en libro junto a las poesías completas de Bartolomé Hidalgo. Por último, de no menos interés pero seguramente sí de menor enjundia, figuran los trabajos de Juan Carlos Sábat Pébet ("Nuevos aportes para la biografía de Juan Aurelio Casacuberta") y Alfonso Llambías de Acevedo ("Los anales del Ateneo del Uruguay").

P. R.

REVISTA DE LOS VIERNES. Salió a la calle, los días indicados en su nombre, a partir del 4 de octubre de 1963. Lo hizo sin interrupciones hasta la clausura definitiva de **El Popular**, el diario que la editaba, a fines de 1973, por un decreto de la Dictadura militar. Estaba dedicada al análisis e información, al aporte para el debate ideológico, dentro del ámbito intelectual del Partido Comunista. Dedicó a las letras un espacio siempre de preferencia, con sentido amplio y sin dogmatismos. En su década de vida, publicaron allí artículos, ensayos, poemas o cuentos: Jesualdo Sosa, Alfredo Gravina, Saúl Ibargoyen Islas, Ariel Méndez, Manuel Márquez, Hugo García Robles, Nelson Marra, entre muchísimos otros. También se dieron a conocer, Enrique Sobrado y Hugo Giovanetti Viola: **La revista de los viernes** equilibraba la reseña bibliográfica, la crítica en sí, la perspectiva ensayística, la publicación de textos estrictamente literarios, cumpliendo en su decurso una insoslayable labor cultural.

A. Ml.

REVISTA DEL SALTO Semanario de literatura y ciencias sociales. Fundada por Horacio Quiroga y un grupo de amigos -Brignole, Delgado

entre otros- en setiembre de 1899, alcanzó los veinte números. De salida regular los primeros 17 y algo espaciada los últimos 3, la experiencia, iniciada entusiastamente, se cierra para Quiroga -que escribe el artículo final «Porqué no sale más la **Revista del Salto**», el 4 de febrero de 1900- con cierta amargura juvenil que le hace expresar: «La masa común rechaza toda efervescencia que pueda hacer desbordar su medida de lo acostumbrado... La literatura, para ella no debe buscar la excitación del pensamiento o sentimiento, debe no aburrir, sencillamente». La verdad es que la revista tuvo una trayectoria bastante excepcional para el lugar y la época, y más aún si la comparamos con los múltiples intentos posteriores en otras ciudades del interior que no pasaron del par de números. El impulso e inquietud del joven escritor -cumple 22 años con el cambio del siglo- da a conocer en ella más de 30 colaboraciones entre poemas, narraciones, crítica, en una muestra de «multifacetismo literario» que «va sintonizando las inquietudes de su época, hilando las bases conceptuales de su posición modernista» como expresara Arturo Sergio Visca. Poco más que el inicio del escritor se verá en la **Revista**. Un mes más tarde Quiroga viajará a París, vuelto a Montevideo fundará el célebre -y paupérrimo- Consistorio del Gay Saber, le sucederán partes de su largo y mítico reguero de tragedias (mueren sus hermanos, mata accidentalmente a Ferrando uno de sus más íntimos amigos) y se instala en Buenos Aires donde siete años después de la experiencia de la **Revista** publica su primer cuento famoso «El almohadón de plumas». Hay que consignar como valores que podríamos llamar de «propósitos» de la **Revista del Salto** la falta de espíritu de capilla (múltiples y desconocidos colaboradores) el voluntarioso magisterio de las letras (Leopoldo Lugones «primer poeta de América») la premeditada falta de complacencia y chismografía provinciana en la clásica e inevitable sección Sociales (Quiroga mismo escribió varias). Si la **Revista del Salto** no dejó una memoria muy nítida en la pequeña y somnolienta ciudad del principio de siglo, sí seguramente la dejó en Quiroga cuya vida entera -dijo el crítico Jorge Lafforgue- «fue un largo camino de autoconocimiento por la escritura».

A. O.

REVISTA HISTORICA (1907-1926, 1ª época; 1941-1982, 2ª época). Sin incurrir en amplitudes omnicomprensivas pero tampoco en restricciones inoperantes, se hace imprescindible la consideración de las publicaciones especializadas en historia. "En las obras del espíritu -señalaba M. Merleau Ponty- siempre se ha tratado de fijar una posición frente al mundo y de esta la literatura, la filosofía y la política no son más que aspectos y expresiones distintos". No extraviando esta reflexión conviene subrayar que aquí haremos el desglose del material literario. Entre ellas, la pionera así como de mayor vida y alcance, es precisamente la **Revista histórica de la Universidad** más tarde, y con mayor duración, denominada **Revista histórica** en momentos que pasa a depender del Museo Histórico Nacional. En cantidad muy menor pueden hallarse aportes a la literatura en la **Revista del Instituto histórico y geográfico** (1920-1956); en la **Revista histórica de Soriano** (1960) dirigida por el historiador de la cultura Washington Lockhart, editada en la ciudad de Mercedes y aún en curso de publicación también en **Hoy es historia** (1983), donde se dan cita diferentes contribuciones de un vasto plantel de colaboradores. En el estudio que oficia de introducción al índice de la **Revista histórica** (Nº 148-150, t. L y en separata), Juan Pivel Devoto indaga pormenorizadamente los antecedentes y gestiones que desembocan en la publicación. En el programa de la misma, ligada hasta el Nº 12 a la Universidad de la República, Carlos María de Pena propone una frecuencia de "cuatro veces al año, formando un volumen de 300 páginas el tomo correspondiente a cada trimestre". La distribución de las secciones fue planificada bajo el siguiente esquema: "la primera sección tendrá a su cargo el examen, comentario y explicación de los documentos que se inserten en el periódico; la segunda el análisis de las biografías, memorias y trabajos históricos; y la tercera el estudio de la bibliografía, al que la Revista ha de consagrar algunas columnas, con el fin de señalar a la atención del público lo que salga de nuestras imprentas o de las extranjeras en lo referente a la Historia Americana y Nacional". De algún modo estos criterios serán los rectores en las etapas posteriores aunque con seguras modificaciones. Cuando en 1909 Luis Carve fue designado Director del Archivo Histórico Nacional se encargó de la dirección de la Revista (Nº 6, tomo II, 1910). Más tarde, integrados el Archivo y el Museo Histórico Nacional, bajo idéntica conducción se continuará

editando hasta el Nº 27, tomo IX, 1920. Ante el fallecimiento de Carve, Telmo Manacorda asume la responsabilidad del Nº 28 al 36 (tomos X/XI/XII, 1921-1926). En mayo de 1940 Juan E. Pivel Devoto fue designado director del Museo Histórico Nacional, el 31 de julio eleva un informe al Ministerio de Instrucción Pública donde se propone relanzar a la revista. La iniciativa es aceptada por el Poder Ejecutivo el 13 de setiembre. Con el Nº 37, (tomo XII, agosto 1941) se inicia la segunda época; según Pivel los tres criterios que lo guiaron en su dirección fueron: "rigurosa autenticidad de la información documental utilizada, objetividad en el desarrollo del tema, correcta exposición del mismo". Describiendo el repertorio temático: "Todas las épocas y manifestaciones del pasado nacional están reflejadas en la **Revista Histórica**: etnografía, arqueología, historia institucional, política, militar, administrativa, jurídica, diplomática, económica, financiera, literaria, científica, artística, social, pedagógica, relevamientos bibliográficos, catálogos, guías para la investigación y consulta de fuentes". Para Carlos Zubillaga, sin embargo la segunda época de la revista posee "una fuerte entonación positivista", a la vez que señala la ausencia de enfoques y documentos sobre los partidos de ideas y los movimientos sociales de este siglo, así como la no inserción de los Institutos de formación profesional con sus docentes e investigadores. De ahí a ocultar la ímproba labor de una revista que durante la dirección de Pivel Devoto publicó desde el tomo XIII (agosto 1941) al LIV (abril 1982) con un sostenido nivel de calidad, sin caídas ostensibles, con aportes documentales decisivos para el estudio de nuestra historia (piénsese por ejemplo en la larga serie de los informes diplomáticos y comerciales), el rigor erudito de tantos trabajos (sólo dos ejemplos: "Los Bancos" de Pivel Devoto y el larguísimo estudio sobre Alfredo Vázquez Acevedo de María Julia Ardao). Adviértase, aunque parezca simple, el esfuerzo que implica mantener durante cuatro décadas una frecuencia regular de salida lo que en el Uruguay, para una publicación financiada por el Estado, es poco menos que imposible. En cuanto al material literario específico no existen los géneros propiamente -o convencionalmente- de ficción (poesía, narrativa, teatro), sí abundan los diarios de viajes de extranjeros (George Fracker, Laurence Boutcher Halloran, etc.), memorias de destacados personajes históricos en las que, a veces, una escritura pulida se escapa

del mero relevamiento de circunstancias personales (los apasionantes informes diplomáticos del cónsul francés Martín Maillefer, los apuntes de Batlle y Carreó, las Memorias del Gral. Pachecho y Obes, etc.) y finalmente, estudios críticos, semblanzas, documentos siempre inéditos, contribuciones decisivas para la historia cultural fundamentalmente del siglo XIX.

P. R.

REVISTA IBEROAMERICANA DE LITERATURA. Publicada por el Departamento de Literatura Iberoamericana de la Facultad de Humanidades y Ciencas, tuvo dos épocas: 1959-1962, cuatro números dirigidos por Alfonso Llambías de Acevedo; 1966 (No. 1), 1970 (No. 2), dirigida por Angel Rama. La primera etapa se articula en tres secciones: "Estudios e investigaciones", que reúne ensayos de un grupo de críticos uruguayos cuyos aportes oscilan en niveles bastante desparejos: desde los análisis profesorales de José E. Etcheverry, Tabaré Freire y Luis V. Anastasía (sobre Quiroga, F. Sánchez y Gabriela Mistral) a las monografías ricas en datos pero carentes de una interpretación creativa, de Walter Rela y Miguel A. Calcagno. Desde el excelente ensayo del argentino Saúl Yurkievich sobre la técnica narrativa en Quiroga a la visión idílica de Delmira Agustini que proporciona Sarah Bollo. La segunda sección, "opiniones - crítica - documentos" alberga trabajos sobre el pasado literario de América. Por último una sección de "reseñas" se encarga de las novedades bibliográficas con un criterio informativo, en ella colaboran activamente Calcagno, Jorge Medina Vidal, Walter Rela y otros. La segunda época de la revista cambia de orientación; en principio cuestiona la vigencia histórica del artículo de Rodó ("Iberoamérica") que en la primera experiencia de 1959 oficiaba como editorial. Ya no "iberoamérica" sino "latinoamérica" porque, dice Angel Rama, "abarca más legítimamente el área de nuestros temas y análisis (...) donde los valores comunes proceden no sólo de las incitaciones originarias sino de la problemática socio-económica común y de las grandes aspiraciones". Consecuentes con estas afirmaciones se incorporan varios colaboradores de diversos puntos de América Latina: José Miguel Oviedo, Antonio Cándido, Ernesto Mejía Sánchez y aun el norteamericano Alfred Mac

Adam. Junto a ellos participan los más jóvenes críticos uruguayos -en ese tiempo estudiantes de la Facultad- Jorge Ruffinelli, Eleonora Basso y Alvaro Barros Lémez, la entonces asistente de la Cátedra, Mercedes Rein, y el profesor de estética Juan Fló. Una renovación y pluralidad de los abordajes y metodologías de trabajo, la publicación de documentos inéditos, una aproximación al presente cultural de América son características que distinguen a la segunda época de la primera.

P. R.

REVISTA NACIONAL. Un decreto del Poder Ejecutivo del 24/IX/1937, firmado por el presidente Gabriel Terra y su ministro de Instrucción Pública Eduardo V. Haedo, crea la **Revista Nacional**, "publicación de letras, artes y ciencias, que aparecerá por lo menos una vez al mes" (art. 1). En el segundo artículo designan director de la misma a Raúl Montero Bustamante, quien ocupará el cargo desde el Nº 1 (enero 1938) hasta el Nº 186 (diciembre 1955). El decreto fundacional atribuía potestades para elaborar el plan de organización al intelectual de confianza. Así, para Montero Bustamante la revista debía formar "un repertorio de la cultura contemporánea e histórica del Uruguay", para ello los trabajos "deberán orientarse hacia el estudio de disciplinas, géneros, instituciones, y muy especialmente, de autores y obras", proponiendo a la monografía y a la semblanza como envases formales para cubrir tales propuestas. No menos significativa es su gravitación en las orienaciones teóricas y temáticas, en la aproximación a determinados colaboradores y en la estructura de la publicación. Esta última se mantiene durante tres décadas articulándose en tres secciones: 1) discursos, artículos, ensayos generales, textos poéticos y en prosa; 2) "Páginas olvidadas", inéditos de escritores consagrados, 3) "Secciones permanentes", actualidades bibliográficas y de acontecimientos literarios. Todo, en esas primeras 186 entregas, encerrado en una carátula de cartulina gruesa desprovista de ilustraciones o grabados, impresa en un papel de baja calidad, lo que abarca a toda la colección con esa falta de imaginación plástica que caracteriza a la mayoría de las ediciones oficiales en el Uruguay. Justo es reconocer que, a partir del Nº 187, las carátulas se colorean y en el cuarto ciclo el papel empleado es más fino. En todas las épocas el tono

es decididamente académico, formal, lo que no implica un nivel de trabajos rigurosos u originales. Por el contrario, salvo excepciones la mayoría de los textos se emparejan en su carácter de meras colecciones de impresiones o emotivos testimonios, visiones parcialísimas sobre un editor y un texto, discursos de circunstancias empañados por el temblor afectivo o por una apología protocolar. En los homenajes la hagiografía amical es casi la norma, esto conspira contra un minimum de distaciamiento crítico ante la obra. Véanse como ejemplos -además del ofrecido al director (Nº 197)- las evocaciones de Reyles (Nº 8), Zorrilla de San Martín (Nº 187), y Figari (Nº 208). Otra característica de los enfoques, y no sólo en la literatura cuyo predominio es casi absoluto, sino también en historia, filosofía y en las escasas disciplinas científicas (medicina, agricultura, etc.) es la ausencia de una inflexión polémica. Aquí también la cautela y el tono formal, el equilibrio y la ponderación le sustraen incidencia y vigencia cultural. En el primer ciclo de Montero Bustamante el núcleo más nutrido procede de la promoción de escritores emergentes en los años 20: Alberto Zum Felde, Gustavo Gallinal, Osvaldo Crispo Acosta ("Lauxar"), Juvenal Ortiz Saralegui, Enrique Amorim, Sarah Bollo, José Pereira Rodríguez, Gervasio Guillot Muñoz y la desmesurada presencia de los poetas Fernán Silva Valdés, Emilio Oribe y Carlos Sabat Ercasty. Pero también queda lugar para un contingente más próximo en el tiempo al 900: José María Delgado, Alberto Brignole, Carlos Ma. Princivalle y Felipe Ferreiro; o en el otro extremo cronológico, algunos integrantes de la generación del 45 precoces por cierto y los menos, dado que la gran mayoría le declararon la guerra a toda publicación oficial y jamás escribieron en ella. Inútil buscar páginas de escritores decisivos como Juan Cunha, Juan Carlos Onetti, Carlos Martínez Moreno, Idea Vilariño, Mario Benedetti, Ida Vitale o Amanda Berenguer. Los no beligerantes estarán vinculados por esos años a la revista **Asir** (1948-1959), tales: Domingo L. Bordoli, Arturo S. Visca, Julio Da Rosa y Antonio Seluja. Un grupo bastante fuerte de poetas del "Centenario" colaboraron activamente: Esther de Cáceres, Carlos Rodríguez Pintos, Susana Soca. A fines de 1955 Montero Bustamante decide retirarse y el Consejo Nacional de Gobierno (por decreto del 7/XII/1955 resuelve en consecuencia: "Encomendar a la Academia Nacional de Letras, la dirección de esta publicación (...) debiendo designar la

persona (que la asuma)". Con mayor independencia pues la Academia eligió al prof. José Pereira Rodríguez, quien en su editorial proponía "continuar la obra admirable" del anterior jerarca. Su gestión se extiende desde el Nº 187 (enero-marzo 1956) al Nº 222 (octubre-diciembre 1964); se interrumpe cuando la muerte lo asalta en junio de 1965. Pese a la brevedad (35 entregas) pueden percibirse algunos cambios de orientación: mayor frecuencia de los números monográficos colectivos sobre una personalidad intelectual; proliferación de estudios documentales de exigencia y rigor (sobre Julio Herrera, H. Quiroga, Zorrilla de San Martín), empezando por el esfuerzo del propio Pereira Rodríguez; una mayor apertura (y aceptación) hacia las nuevas generaciones, incorporando valiosos aportes como el de Hiber Conteris sobre Quiroga o la espléndida discusión entre Carlos Real de Azúa, Angel Rama y Emir Rodríguez Monegal sobre "Evasión y arraigo en Borges y Neruda" (Nº 202), cuya sola publicación justificaría al menos buena parte de la colección. Otros nombres sensiblemente menores se siguen reiterando como antes: Norma Suiffet, Dora I. Russel, Gastón Figueira, Edgardo U. Genta, cuya presencia no permite equilibrar el nivel de los trabajos. En lingüística y filología aparecen con gran frecuencia estudios de R. Laguardia Trías y Avenir Rossell. En historia el entonces ministro de instrucción, Juan E. Pivel Devoto, participa sin pausas, así como Eduardo de Salterain y Herrera, Guillermo Stewart Vargas, Ariosto González y María Julia Ardao. Cabe consignar que no existen los enfoques inspirados en el materialismo histórico. En historia de las ideas Ardao, solitario, hace su invalorable contribución. En fin el área de estudio es principalmente la cultura uruguaya aunque puedan hallarse algunos trabajos sobre América Latina y aun estudios clásicos. La relación de Pereira Rodríguez con los jóvenes del 45 fue fluida, así lo demuestra su participación en **Clinamen** y en **Número**, si bien Angel Rama lo ignora en su libro **La generación crítica** (1972), Emir Rodríguez Monegal lo señala entre los colaboradores prestigiosos de **Número** (1949-1955). A partir del Nº 223/224, abril-setiembre 1968), no permiten advertir cambios sensibles en la orientación, sino por el contrario, la continuidad con la obra de Pereira. Cerrada esta etapa habrá que esperar casi dos décadas para reiniciar la publicación. No es por azar que la revista no se publique entre 1968 y 1984, es el período en que los gobiernos

recortan el apoyo a la cultura y la persiguen abiertamente, mal podía el presente integrarse si se enfrentaba al poder. Durante un largo lapso se distribuyó gratuitamente entre profesores y escritores, cuando en 1985 reaparece esta peculiaridad económica desaparece. Dos entusiastas discursos (del Presidente de la Reública y de su ministra de Educación y Cultura) encabezan la nueva etapa. No hay editorial a cargo del presidente de la Academia (Aruro S. Visca), no hay una propuesta de trabajo como en las tres oportunidades anteriores. Sin embargo la injerencia del Ministerio parece mayor, la ministra Adela Reta propone una fecunda labor "hasta el año 1992", no obstante la edición se interrumpe en el número siguiente de diciembre de 1986 (Nº 236). Un curioso contrapeso puede advertirse en este cuarto ciclo, por un lado nombres vinculados a las esferas oficiales de la cultura (Aníbal Barrios Pintos, Angel Curotto, Alberto Paganini, Lisa Block de Behar), por otro intelectuales independientes de ese centro de poder (Washington Benavides, Tomás de Mattos, Anderssen Banchero, Alejandro Paternain, Wilfredo Penco). La selección de materiales respira las preferencias tradicionales de Visca: el texto de atmósfera rural o suburbana (Stelardo, Da Rosa, Banchero, Serafín García), aunque un reiterado homenaje a Rodríguez Monegal lleva la marca de la profesora Block. Lo cierto es que después de medio siglo, por primera vez la **Revista Nacional** empieza a publicar textos más o menos contemporáneos (de Martínez Moreno y Real de Azúa) y se atreve a abordar el presente en la literatura y en la plástica.

P. R.

REVISTA NACIONAL DE LITERATURA Y CIENCIAS SOCIALES. Publicación montevideana cuyo primer número apareció el 5 de marzo de 1895 y el último el 25 de noviembre de 1897. La colección completa consta de sesenta volúmenes. El grupo directivo estuvo formado por José Enrique Rodó, Víctor Pérez Petit, Carlos y Daniel Martínez Vigil. Cuenta Pérez Petit que la idea originaria fue la de fundar una Academia para proteger el idioma, culminando con la publicación de una revista. Esta tuvo una repercusión inmediata y no sólo la aprobación y el entusiasmo se manifestaron en el Río de la Plata, sino que se extendieron a toda hispanoamérica e inclusive a España. Clarín, quien

junto con Valera era considerado la máxima autoridad hispánica en materia literaria, entendió que la **Revista Nacional** era una "honrosa excepción" dentro de las muchas revistas hispanoamericanas de "insoportable lectura (...), por lo discreta, seria, original e ilustrada". El carácter de la revista, determinado en el "Programa" que apareció en el número 1, fue científico y literario, aunque también incluyó artículos históricos, filosóficos, etc. En el citado programa no se encuentra una clara orientación a seguir, limitándose a ser un manifiesto de la típica bonhomía de intelectuales inquietos; sin embargo una idea pronto comenzó a vertebrar el espíritu de la publicación: el americanismo. "La idea americanista o, mejor dicho, hispanoamericanista -dice José E.Etcheverry- llegó a constituir, efectivamente, su principio eje. Y así, una revista que sólo aspiraba a ser, al iniciarse, expresión y voz de la joven intelectualidad uruguaya, pasó a constituir, por la voluntad consciente de sus redactores y por la acogida que en América se le dispensó, el órgano de la nueva generación americana". Este americanismo es atribuido, por el citado crítico, a Rodó. Mientras Pérez Petit dirigía su lente hacia los nuevos escritores europeos -Tolstoi, Mallarmé, Nietzsche, Verlaine, Ibsen-, todas las colaboraciones de Rodó exceptuando sólo dos, versan sobre temas hispanoamericanos. En carta a Manuel B. Ugarte, publicada en el Nº26, Rodó expresó: "Grabemos, entre tanto, como lema de nuestra divisa literaria, esta síntesis de nuestra propaganda y nuestra fe: "Por la unidad intelectual y moral de Hispanoamérica". En cuanto a la tendencia literaria de la **Revista Nacional**, Etcheverry prefiere, antes que modernista, considerarla novecentista, atendiendo a la amplitud ideológica en la cual se inserta. No existió, ni se lo propusieron sus directores, una beligerancia estética: "Libre de exclusivismos odiosos y de parcialidades censurables, la **Revista Nacional** ha permanecido fiel a sus propósitos de atraer a sus páginas todo lo que represente una fuerza moral o intelectual enderezada al bien, a la verdad y a la belleza. Los viejos y los jóvenes, los veteranos y reclutas del pensamiento han fraternizado bajo la sombra de la bandera desplegada por la **Revista...**" ("Suelto" correspondiente al Nº24). Fue, en verdad, una revista de transición como se ha dicho muy bien. Sin embargo, puede hablarse de una influencia de esta publicación en el modernismo, en cuanto nucleó a sus principales representantes: Rubén Darío, Leopoldo Lugones, Jaime Freire, Leopoldo Díaz. Para

explicar su desaparición se han barajado dos causas fundamentales: una histórica, la revolución de 1897; y otra económica, el evidente fracaso de las gestiones para que el Estado se suscribiera a un cierto número de ejemplares que garantizara la permanencia de la publicación. A esto se suma el nombramiento de Rodó para ocupar la cátedra de Literatura en la Universidad, tarea que le insumió una parte importante de su tiempo.

U. C.

REVISTA LITERARIA. Publicación quincenal de 32 páginas dirigida por Raúl Montero Bustamante, en la que actuaba Manuel Acosta y Lara como administrador, apostó fundamentalmente a la difusión de escritores jóvenes a quienes luego la posteridad prometida casi no recordó como, por ejemplo, Ernestina Méndez Reissig, Eduardo Richling, Orosmán Carlos Moratorio, Pablo Minelli González o Juan Carlos Blanco Acevedo. Seis números aparecieron entre el 1º de mayo de 1900 y el 5 de agosto del mismo año, con la finalidad de que la revista fuera "ante todo reflejo de nuestra intelectualidad joven". Recurriendo a una justificación que 89 años después continúa escuchándose ("... que en sus páginas brillen nombres que permanecen oscuros, talentos que viven anónimos, por la falta de facilidades, que desgraciadamente en nuestra tierra se dan a principiantes en Arte o en Literatura"), incluyó a escritores sin un criterio riguroso de selección, acompañándolos de comentarios triviales en la sección "Notas de Redacción": "muy joven y sin embargo ha cosechado ya muchos lauros", "buen debutante que se inicia brillantemente en nuestras letras", "promesa halagüeña para nuestras letras", etc. Publicó también escritores sudamericanos (Leopoldo Lugones, por ejemplo) y ofreció permanentes muestras de la producción del director. Al comentar **Sueño de oriente** de Roberto de las Carreras, lo elogió decididamente ("lo mejor en su género que se ha escrito en Montevideo de mucho tiempo a esta parte"), pero también lo acusó sin miramientos ("el libro es lamentablemente venenoso... su lectura hace mal, el refinamiento salvaje de su sensualismo enloquecedor emponzoña").

M. A. C.

REVISTAS SUBTERRANEAS. La denominación "subterráneo" viene del inglés, "underground". Es casi imposible volcar en el español -al traducir la expresión original- toda su carga connotativa. Entre otras cosas (yen particular en el medio montevideano)porque no existe el subterráneo como medio de transporte, que es una de las tantísimas connotaciones de la denominación de este tipo de publicaciones: la de "vehiculizar", la de transportar contenidos ideológicos o estéticos, la de "comunicar" o "conectar", por debajo de la superficie cultural institucionalizada. Esto, entre otras posibles disquisiciones, ha dado lugar a que los propios cultores del fenómeno, en su particular jerga, comenten que "en Montevideo el suelo es muy duro como para hacer subterráneo". La frase está cargada de ambigüedad y a la vez una de sus direcciones apunta a hacer patente el rechazo o indiferencia que el fenómeno parece haber concitado. La subterraneidad es como todos los fenómenos culturales, pluriparamétrica. Daremos cuenta de apenas tres de los más relevantes parámetros que condicionan el fenómeno y en particular las publicaciones que se inscriben en él: la marginalidad, su origen extraliterario (con frecuencia se nutren y reciben grandes aportes de la cultura "rock" cuyo origen es mucho más musical que textual), su cosmopolitismo, vale decir, su actitud abierta y receptiva a lo extranjero, así como su amplitud con respecto a la diversidad idiomática (si bien se da una marcada influencia anglosajona a través de las letras de composiciones musicales). Mencionaremos dos ejemplos de estas publicaciones de entre el casi medio centenar de que tenemos noticia. **La oreja cortada**: si bien su distribución no fue totalmente marginal, reúne muchas de las características de la revista subterránea: actitud contestataria y en ocasiones de franca provocación, predominio de temas polémicos y permanente pose conflictual en lo que refiere a la libertad sexual, tabúes, etc. Aparecieron cuatro números entre 1987 y 1988, y otro más por ahora último, en diciembre de 1990. Los tres primeros corresponden a la "primera época" de la revista y estuvieron a cargo de sus fundadores, entre los que aparece como redactor responsable Gabriel Viera. El cuarto número fue realizado por y dedicado a mujeres. Especial comentario merece la diagramación anticonvencional de esta revista, una de sus características más removedoras por cuanto establece una gran distancia perceptiva con relación a otros productos culturales análogos. **Tranvías y Buzones**: por su

aparición regular y por su distribución que alcanzó los circuitos comerciales no correspondería a la categorización de "subterránea". Sí por su espíritu, por su preocupación por el "comic" de alternativa y por la historieta, lenguajes que junto a otros, también metaliterarios, conforman el discurso "underground". Su diagramación, con ser algo desprolija, es más convencional que la de **La oreja cortada**. También su postura aparece como menos ruptural o, por lo menos, menos agresiva en su formulación. La dirigió Raúl Benzo y Rodolfo Bruzzone fue redactor responsable.

R.C.

REY HUMO. "Poemasdemilnovecientoscuarentaysiete" (sic), con ilustraciones de Raúl Javiel Cabrera ("Cabrerita"), es el primer libro de Carlos Brandy (ed. del autor), y es sin duda el más inmaduro aunque peculiar en su generación. Recoge algunos textos ya publicados en la revista a mimeógrafo **Sin Zona**, que dirigía junto a Humberto Megget. Los temas y obsesiones de Brandy a lo largo de su trayectoria poética ya están presentes: el amor, la soledad, el angustiado lamento por un mundo hostil encauzados por un tono melancólico y el verso libre, construido sin un dominio cabal del ritmo interior. La poética española del 27 y la americana poderosamente difundida en el Uruguay (Neruda, Vallejo) son las fuentes primeras; pero a ellas se une la retórica de la vanguardia, descubierta por Brandy algo tardíamente, con sus palos telefónicos, automóviles, "las ventanas que se abren como oraciones" (poema 5), el empleo de la escritura automática y una firme inclinación hacia la imagen creacionista.

P. R.

S

SALTOMORTAL 6 números entre julio-agosto 1982 y octubre 1984. Equipo de redacción: Ivonne Cappi, Roberto Mascaró, Nelson Mezquida, Ana Luisa Valdés. Un grupo de "latinoamericanos en Europa volcados al trabajo cultural" se propuso en Suecia aprovechar las posibilidades fermentales y fragmentarias de una revista para dar cauce a un "puñado de ideas e inquietudes" que fundamentalmente apuntan a crear un espacio cultural al margen de lo institucional. De atractiva presentación, con fotos e imágenes de un lujo imposible en publicaciones locales, la revista prioriza la manifestación de lo que está en proceso, gestándose, no definido ni definitivo. Desde el exilio, la búsqueda de raíces se efectúa construyendo "puentes": con la cultura sueca (presentación y traducción de poemas de Karin Boye, Gustavo Fröding, Lars Noren, entre otros; paradigmáticamente los estudios sobre el Kalevala y el Popol Vuh), pero fundamentalmente tendidos a Latinoamérica (reportajes a E. Linh, Roa Bastos, R. Humberto Moreno Durán; creaciones de Juan Liscano, M. Redolés, C. Germán Belli, C. Peri Rossi, M. A. Campodónico, S. Altesor, M. Rosencof). Reacios a las exclusiones, quieren hacer coincidir el compromiso político (no partidario) con la experimentación: alientan a las vanguardias, pero, especifican, a aquellas que renuevan el lenguaje "para hacer llegar a través del arte de la palabra los mensajes de un destino

mejor para la humanidad". Una vanguardia que a través de la risa, el grotesco, la ironía, escape y contradiga a la masificación. El rechazo de lo hegemónico, la apuesta por la pluralidad va dando cuerpo a una contracultura que se nutre de lo marginado (hay artículos sobre literatura femenina, literatura oral, el teatro que se ejerce fuera de los ámbitos tradicionales, el problema de las lenguas no oficiales en un reportaje a R. Barreiro Saguier) y lo violentamente reprimido (notas y creaciones de R. Walsh, P. Urondo, D. Cabrera).

C. B.

SIETE POETAS HISPANOAMERICANOS. Revista de poesía publicada entre 1960 y 1965. En total aparecieron once números, producto del impulso y la fecunda labor cultural de Nancy Bacelo -quien dirigió la publicación- y su marco de difusión principal fue la Feria Nacional de Libros, Grabados y Artesanos, a cuyos fermentales primeros años estuvo indisolublemente unida. La revista incluyó poemas de la directora y de compañeros de su generación: Circe Maia, Washington Benavides, Enrique Fierro, Walter Ortiz y Ayala, Cecilio Peña, Rubén Yacovsky, Iván Kmaid, Milton Schinca, Salvador Puig, entre otros. También publicaron en sus páginas poetas del 45: Orfila Bardesio, Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Sarandí Cabrera, Idea Vilariño, Ida Vitale, y otros mayores: Enrique Casaravilla Lemos, Vicente Basso Maglio, Juana de Ibarbourou, Fernando Pereda, Esther de Cáceres, Clara Silva. Esta pluralidad define a la revista en su amplitud para cobijar poetas de diversas generaciones y tendencias, procurando sostener un nivel de calidad dentro de esa variedad, tarea difícil si las hay. Entre los poetas del resto del continente figuran los conocidos Claribel Alegría (nicaragüense), Roque Vallejos (paraguayo), Juan Gelman (argentino), Gonzalo Rojas (chileno). Cada número tiene sus ilustraciones, firmadas por prestigiosos plásticos uruguayos como José Gamarra, José P. Costigliolo, Luis Camnitzer, Alfredo Testoni, Nelson Ramos, lo que suma un atractivo a la cuidada diagramación. Con el sello **Siete poetas hispanoamericanos** fueron publicadas cuatro carpetas de poesía de Maia, Bacelo y Benavides, y aparecieron libros de los tres mencionados y de Enrique

Fierro, Cristina Meneghetti, Elsa Lira Gaiero, además de ediciones populares de obras de Delmira Agustini, Juan Parra del Riego e Idea Vilariño. El penúltimo número de la revista (Nº. 10, diciembre de 1964) está acompañado de un apartado con un relato de Cristina Peri Rossi: "Los amores".

W. P.

SIN ZONA. Revista literaria impresa a mimeógrafo, fue vendida en las mesas del café Sorocabana. Logró vivir sólo dos números (diciembre 1947 y enero 1948), siendo sus integrantes los escritores Humberto Megget, Carlos Brandy (quien además firmaba José Ruiz del Halla), Carlos Rey y los plásticos J. M. Aguiar Barrios y Bulla Firpo. Empecinados en su marginalidad (llegan a escribir a mano sobre la matriz en el Nº. 2), una tardía asimilación de la vanguardia los aleja de las poéticas más influyentes en ese tiempo: la generación del 27 española, Juan Ramón Jiménez, Eliot, Neruda, etc. Esto además, los condena al secreto ámbito del café. A los poderosos poemas de Megget se suman los balbuceantes de Brandy, que también llega a escribir una obrita de teatro. Una "zona" los mancomuna con **Apex, Clinamen, Escritura, Número, Clima**, aunque no lo supieran: la influencia poética de Torres García, sobre todo a través de Aguiar Barrios que será un fiel discípulo del taller.

P. R.

SINTAXIS. Salieron 3 números en noviembre/1975, abril/1976, octubre/1976. Singular en su propuesta multidisciplinaria (filosofía, ciencia, literatura), solo comparable en nuestro medio a la **Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias, Sintaxis** se plantea un doble objetivo muy concreto: "posibilitar la publicación de trabajos -creativos o de investigación- a quienes se encuentran en una etapa de formación intelectual" y recibir "aportes indispensables" de especialistas. Fue dirigida por Mario E.Saiz, quien figura también entre los "fundadores" junto a C. Barcia, E. Caorsi, I. Roldán. Su sección literaria reúne ensayos de Diego Pérez Pintos y Jorge Albistur; poemas de Hugo Klappenbach, Eduardo Lavadí, Alfredo Fressia, Carlos Pellegrino y narraciones de

Ma. Isabel Roldán, J. M. García Rey, D. Pérez Pintos y Enrique Caorsi. El reportaje de J.M. García Rey a Armonía Somers (Nº. 2) es una interesante muestra de cómo se mantuvo el culto a una obra considerada fundamentalmente como transgresiva, durante los años de la dictadura. Las bibliográficas están a cargo fundamentalmente de J. M. García Rey, D. Pérez Pintos y Roger Mirza. Hay trabajos de Filosofía de Mario A. Silva, E. Caorsi, A. Garcé; y de Ciencia de Mario E. Saiz y Rodolfo V. Tálice, entre otros.

C. B.

SOLO LOS ELEFANTES ENCUENTRAN MANDRAGORA. Después de un complejo recorrido previo, esta voluminosa novela, la más extensa de la autora, fue publicada por fin en Buenos Aires en 1986. Una edición española posterior recoge correcciones de erratas. El nombre proviene de una cita de Fray José Francisco Laffiter. Su torrente de imágenes, el denso flujo narrativo que la constituye, brotan de una mujer que desde su cama de enferma rechaza tanto los medicamentos como la debilidad de casi toda la novela contemporánea y encuentra al fin alivio en un macizo folletín de Pérez Escrich. El texto publicado en 1872, con ilustraciones y anotaciones, pertenecía a la familia de la enferma y pronto desencadena un extraordinario proceso alucinatorio, con redes de imágenes y nombres. A él se mezclan el clima densamente surreal del sanatorio, con un enfermo masturbatorio (el Minotauro), y escenas de gran poderío visual (la propia linfa de la enferma recorriendo las cloacas de la ciudad, las calles invadidas masivamente de naranjas que se pueden atisbar tras los vidrios de una ambulancia). De hecho el texto va recorriendo "períodos" de color: azul, unicornio, obispo, ceniza. Aparecen escenas y personajes que unen la densidad simbólica con el coraje que ya había empleado en su obra anterior Armonía Somers para zambullirse en los nudos menos placenteros, menos aceptables de la experiencia humana: el vampiro tuberculoso Cantalicio, el leproso l'Ecume, la "tribu" de los Cañas, que en una escena terrible masacran a un gato. La complejidad y aspereza de la textura lingüística y la multiplicidad de planos de la trama van absorbiendo también momentos situables históricamente, como las manifestaciones sangrientas de la Semana Trágica argentina. Uno de los

hilos discernibles en el texto es la preocupación por una naturaleza animal sistemáticamente agredida o deformada por el hombre. Otro, el de las significaciones ocultas, que abarcan desde el esoterismo (a través de la madrágora del título) al psicoanálisis o la historia menuda. El capítulo veintidós constituye un brusco afloje de la tensión, un momento de curación epifánica, aunque en todo el sufrido transcurso anterior existieran destellos de emoción, de ternura, de compasión. Las últimas páginas incluyen tres finales de tono muy diverso: una visión apocalíptica de la manifestación callejera antidictatorial de julio de 1973 en Montevideo, la unión del Toro mítico con una mujer, y uno último donde el leproso l'Ecume regresa para dejar bien claro su mensaje: "Todo Poder es inseguro; puede terminar en oro, que es la lepra." Pocas novelas sin embargo menos apegadas para su auténtica descripción al puro argumento: lo que importa es más bien su incajeable espesor lingüístico, sintáctico y simbólico, al que se alude cuando se habla del "tacho giratorio donde se hace desde hace tanto tiempo atrás la manteca de la intriga". En sus ambiciones y logros, constituye una auténtica culminación de la obra de la autora.

E. E. G.

T

TABARE. Poema narrativo de Juan Zorrilla de San Martín. Primera versión completa, 1885; versión definitiva: 1886; publicación definitiva, 1888. La obra clásica de la poesía narrativa latinoamericana es este "Tabaré", notable, entre otros valores, por su memorable permanencia popular. Centrado en su protagonista, el mestizo "imposible", el "indio de ojos azules", alcanza su plena dimensión en el paisaje de nuestra tierra. Dirá Zorrilla en el "Sermón de la Paz": "Yo vi todo eso. No sé si lo dije; probablemente no". Probablemente sí, dentro de lo que un poeta puede «ver»: hasta "el temblor de nuestro aire en las estrellas". Valera decía que esta obra era un enhebre de excelentes poemas a través de un hilo argumental: algo así se dijo, también, nada menos que del **Quijote**. Y el Maestro Bergamín agregaba que, si (el **Quijote**) es un collar de perlas... el hilo es también joya. Al respecto: si el hilo es la vicisitud del protagonista, hiladas perlas son nuestros paisajes, y dolorosa "joya" el argumento del "imposible": 'ese', el oscuro de ojos azules, que amaba y perdonaba el hecho histórico de que aquello, que pertenecía desde el principio a la tierra amada de la patria, sea condenado a muerte cumplida, por "lo otro" (nosotros). El mundo cultural del que somos originarios se encuentra comprometido en su decisión de ultimarlo. Naturalmente,

todo esto no se dice de las "razas" (entelequias pseudo biológicas), sino de los "espíritus nacionales" y de los individuos concretos que, para la cristiandad son, o deben ser, creaturas y células, jamás deleznables, de su propio organismo. Tragedia nacida de la violencia incomprensiva de sus opuestos antepasados: no del amor materno, ni del destino generoso: "El indio niño en las pupilas tiene / el azulado cerco / de las flores del cardo, cuando se abren / después de un aguacero. // Los charrúas que acuden a mirarlo, / clavan los ojos negros... // y lo oyen y lo miran asombrados, / como a un pájaro nuevo / que, llamado, al pasar, por los zorzales, / bajó del viento para unirse a ellos". En cuanto a la forma: dice Pedro Henríquez Ureña que en **Tabaré** (...) la más sencilla asonancia va enlazando los versos y exige muy poco esfuerzo del lector. Fue un acierto feliz. Pero la sencillez va acompañada de una variedad de matices musicales, que incluyen el empleo de un estribillo. El poeta tenía, además, el don del «pathos», pericia narrativa y descriptiva, y una fertilidad en la creación de imágenes libre de la manida ornamentación de tantos de nuestros románticos". Puede agregarse que la base rítmica corresponde al endecasílabo clásico, con su combinación heptasilábica. Y que, en cuanto creación de personajes, como lo ve D. L. Bordoli, "Caracé" y "Yamandú" vencen largamente cualquier acusación de "indios de ópera italiana" Muchos pensaron, los de la generación de la crisis, que "ciertos excesos sentimentales" eran "irrecuperables". Hoy, muchos de esos muchos aún se saben de memoria estos versos extremos: (Canto I, I) "El Uruguay y el Plata / vivían su salvaje primavera; / la sonrisa de Dios de que nacieron, / aun palpita en las aguas y en las selvas;". O bien, todavía más en ese borde indefinible en que lo sublime transfigura lo ridículo: (Canto II, I) "¡Cayó la flor al río! / Los temblorosos círculos concéntricos / balancearon los verdes camalotes, / y en el silencio del juncal murieron." ... "//Así el himno sonaba / de los lejanos ecos; así cantaba el urutí en las ceibas, / y se quejaba en el sauzal el viento.//" Finalmente, como él dice en "El Sermón de la Paz", hay "... las sombras llenas de luz de luna, que se ven con toda precisión, como pueden verse los ojos de la cabeza que forma el sauce llorón que se mira en el arroyo (...); y fuegos fatuos intencionados como mariposas; y otras muchas criaturas llenas de sonoridades, que sería largo de contar." Después de este **Tabaré** no hay más "poemas", formalmente hablando, en su litera-

tura. Pero siempre tuvo el misterio que viene de lo invisible, en la conciencia y el coraje de la expresión poética.

D. P. P.

TABARE. REVISTA LITERARIA. Solamente aparecieron siete números de esta lujosa revista dirigida por Julio Raúl Mendilharsu, entre abril de 1914 y octubre del mismo año. Actuando como administrador Ricardo Garzón y con un comité de dirección integrado por Carlos María de Vallejo, Yamandú Rodríguez, Fernán Silva Valdés, Carlos César Lenzi e Ignacio Zorrilla de San Martín (incorporado en el último número), **Tabaré** salía mensualmente con 36 páginas de muy buen papel para llenar un vacío, ya que, según se expresaba en el primer número, "en el periodismo uruguayo no existe una revista literaria". Declarándose "ecléctica" dio cabida a "escritores consagrados y a los escritores que se inician, animada por el espíritu más amplio". Con una cuidada presentación en la que alternaban los numerosos anuncios publicitarios (autos, pieles, hoteles extranjeros, habanos y champagnes), las fotografías de esculturas, la impresión de partituras y las fotos de damas y niños de la sociedad uruguaya (Rodríguez Larreta, Arocena, Blanco Acevedo, Heber, Zumarán, Santayana, Stewart Vargas, etc.), todavía había amplio espacio para la publicación de prosa, poesía, notas de historia y bibliográficas.

M. A. C.

TACURUSES de Serafín J. García, (Mont,, 1935). Para ser un libro de poesía, **Tacuruses** es un inusitado suceso editorial. El número de ediciones ya llega a las decenas y hay, además, numerosas "subediciones" e inclusiones de sus textos (autorizadas o no) en almanaques, folletos de propaganda de productos rurales, etc. Este libro -ahora legendario- se abría en su primera edición de 1935 con la foto, al uso, de un joven de cara llena, prolija corbata y delicada mano derecha sobre la que se apoya la cabeza del escritor en un gesto por demás literario, muy lejano al del "paisano" rebelde, remedo del ideal rousseauniano del hombre indómito, rebosante de la pureza a-civil pero noble, imaginable a partir de la lectura

de textos como "Orejano". **Tacuruses** es un libro de extensas repercusiones extraliterarias: sus textos han sido difundidos por todas partes por recitadores profesionales y aficionados, han sido musicalizados con éxito por muchos artistas populares, se han conocido, en definitiva, más allá del nombre de su autor. La edición de 1935 va precedida de un ensayo: "Serafín J. García y su libro **Tacuruses** (Fragmentos de un estudio)", firmado por Ledo Arroyo Torres y fechado en "agosto, 5 de 1935" y una ubicación y declaración de intenciones por parte del autor, titulada "Al lector", fechado en "mayo, 22 de 1935". El libro está dedicado a Sofía Correa, madre del autor. Con acierto, Ledo Arroyo Torres afirma que "el poeta ha vivido la tragedia del campo" y más adelante agrega: "la protesta, en boca del criollo, se concreta al ser humano señalado por la desgracia". En efecto, el poeta se distancia de la pintura exterior del paisaje campero, una de las características del nativismo, para acercarse a su núcleo sociológico con una actitud aparentemente crítica y conciente, pero de la que tampoco están exentas manifestaciones notables de la tradicional idealización y mitificación del hombre rural, de esa especie que la sociología vernácula denomina, con cierto desacomodo semántico, "campesino". En todo caso, el campesino mentado en los textos de **Tacuruses** es un campesino nómade, individualista a pesar de su profundo sentimiento de lo colectivo, errante y desarraigado para poder seguir siendo indócil. El poeta hilvana interesantes, por lo precisas y en general ajustadas, autorreferencias en la sección "Al lector": "Después de largos y justificados titubeos, me he decidido a reunir mis versos criollos en un volumen sin mayores pretensiones artísticas". Más adelante declara una "intención sinceramente humana" que se hace creíble en el texto y en el contexto del libro, más allá de la retórica. Agrega: "yo he tratado de desbrozar la figura del gaucho para llegar hasta la médula de su integralidad vital y mostrarlo desnudo y limpio, fuertemente despierto en la inconcusa verdad de su rudeza". En cuanto a las filiaciones y antecedentes, el mismo autor se encarga de separar algunas aguas: "A todo poeta nativista que se inicia se le atribuye, sistemáticamente, una influencia más o menos pronunciada de "El Viejo Pancho". Yo me creo en el deber de protestar anticipadamente contra los que, en mi caso, mentaran esa influencia". La protesta se justifica y aquí también se deja constancia de ella. Más allá de la temática de preocupación sociológica (con idealiza-

ción incluida), el libro ofrece otras características, algunas de las que comparte con otros autores del "nativismo". El libro muestra una ortografía, y más ampliamente, una grafía, que trata de reproducir en el signo escrito la peculiaridad de la dimensión oral, material, sónica, de la realidad de la que este libro participa. Para ello emplea abundantemente el apócope, utiliza apóstrofes y sustituye, por consanguinidad directa de los fonemas, la "z" por la "s", en numerosos casos, y la "d" por la "l", en algunos otros (v.g.: "Alvertencia"). En esto se diferencia claramente de Silva Valdés, que en general hacía uso de construcciones gramatical y ortográficamente "correctas" (el concepto de corrección es, en literatura, eminentemente relativo). La otra diferencia, más de fondo, con Silva Valdés, está en la actitud, nunca contemplativa, más bien nerviosa, tendiendo a envolver y a polarizar al lector frente al aspecto social que el texto plantea, a involucrarlo afectivamente. El libro consta de tres partes. "Tacuruses", dedicada a Bolívar Ledesma; "Espadañas", dedicada a Alvaro E. Cabrera y "Totoras" dedicado a Cándido H. Faleiro,que suman en total treintayun textos.

R. C.

TEMAS "Revista cultural". Publicó 16 números entre abril de 1965 y diciembre de 1967. Sucede al proyecto de la segunda época de **Número**, financiada por Alfa pero no vinculada, como lo fue **Temas**, a su política editorial. La dirección estuvo a cargo de Benito Milla y la secretaría de redacción la ocupó Hugo García Robles. Situada en el enclave de la discusión sobre el papel del intelectual en América Latina (cuando la dicotomía compromiso/evasión se profundiza), en un mundo convulsionado por la tensa relación Este-Oeste, por el bloqueo propiciado por EEUU a Cuba, por la proliferación de movimientos insurgentes, por una crisis cada vez más honda y con dolorosas consecuencias en el tejido social. Estas y otras vicisitudes también resuenan en el Uruguay. En la revista, ya en el Nº 1 Híber Conteris se ocupa del compromiso del intelectual, y se reproduce una discusión entre G. Grass, C. Simonov y U. Johnson sobre el tema "¿Es posible el diálogo cultural Este-Oeste?". Pero la línea editorial de la revista "propiciará un movimiento de apertura cultural al margen de la cuadrícula cerrada de los partidos, los grupos y

las camarillas". Una apelación a vivir en "una comunidad abierta" no depara la anunciada neutralidad; pronto se desata la polémica sobre el Congreso por la Libertad de la Cultura con el que Milla y sus empresas estaban ligados. El enfrentamiento compromete a la revista cuando Angel Rama fustiga a la institución desde **Marcha**, las respuestas, elusivas aunque no blandas, pueden encontrarse en los editoriales de los Nos. 2 al 6. Más allá del abundante material poético y narrativo, **Temas** es una publicación de opinión y análisis cultural en diversos campos, el literario específicamente es el más transitado. Difunde a su vez a un prestigioso número de intelectuales extranjeros. Algunos (como Umberto Eco y Susan Sontag) muy jóvenes pero ya con decisivos aportes difusamente conocidos en el Uruguay de entonces; otros con una trayectoria vasta y no menos calificada: Alberto Moravia, Octavio Paz, César Fernández Moreno, Guillermo Sucre, Augusto Roa Bastos, Arnold Toynbee, Leopoldo Zea, etc. Menos espacio obtienen otras vertientes del quehacer cultural y de la sociedad, sean los medios de comunicación, la sociología, las artes plásticas, el teatro, la economía nacional. Y si ninguno presenta la sistematización e insistencia con que se analiza la literatura latinoamericana en particular, es importante destacar el cambio de orientación con respecto a las revistas, prioritariamente literarias, que con larga vida se edificaron en las décadas del 40 y el 50 (**Escritura, Asir, Número**, etc.). En ensayos, crónicas, encuestas o meras bibliográficas de literatura, los colaboradores más asiduos son: Emir Rodríguez Monegal, Ruben Cotelo, Graciela Mántaras, Alejandro Paternain, Jorge Ruffinelli y Nelson Marra. Aunque alternen dos contingentes generacionales (el 45 y el 60), es notoria la preponderancia numérica de los más jóvenes. Por ejemplo, entre una larga lista de narradores figuran: Fernando Aínsa, Gley Eyherabide, Jesús C. Guiral, Alberto Paganini y Jorge Sclavo; pero también Carlos Martínez Moreno, Mario Vargas Llosa y Juan Goytisolo. Entre medio centenar de poetas, latinoamericanos en mayor medida, los uruguayos del 60 ocupan su sitio: Luis Campodónico, Enrique Elissalde, Iván Kmaid, Nelson Marra, Saúl Ibargoyen, Jorge Medina Vidal, Esteban Otero y también dos poetas que devinieron críticos, o que al menos abandonaron públicamente ese ejercicio, me refiero a Ruffinelli y Paternain.

P. R.

TERTULIAS, CENACULOS Y PEÑAS LITERARIAS (1842-1988). Un anónimo invasor inglés veía, decepcionado, que en la única librería montevideana de 1806, la de José Fernández Cutiellos, había "sólo 20 ó 30 volúmenes". No obstante ya se avizoraban los contornos de una dinámica que sería tradicional: "Por la noche es de rigor asistir al café, y así esos sitios se ven atestados de gente, y los hay en todas direcciones". Hubo que esperar a que Jaime Hernández en 1830 -y hasta 1850- instalara en su casa una librería y tipografía pujantes. Ese fue el primer centro de reuniones político-literarias en la incipiente y ajetreada vida del nuevo Estado. Allí concurría Francisco Acuña de Figueroa, contertulio -en su condición de "escritor institución"- en las librerías de Pablo Domenech y Esteban Valle, nacidas algo más tarde. En esta última, ubicada en 25 de Mayo casi Misiones, una nutrida lista de figuras de la época mantenían dilatadas conversaciones en los vastos claros sin fuego que tuvo la Guerra Grande. Preocupado el librero porque las charlas suculentas no le reportaban ganancias de idéntica proporción, colgó un cartel con esta conseja versificada: "Obsequiosos tertulianos/que visitáis los tenderos,/ gastáis charla, no dinero,/y ahuyentáis a los marchantes/ (...)/ este consejo le ofrezco: al muelle a tomar el fresco/ y a tertuliar al café". Su autor era Acuña de Figueroa. Y en el café también se "tertuliaba", según lo recordó el Licenciado Peralta- seudónimo de Domingo González-. En el de San Juan en la calle Ituzaingó, y en el café de "la Alianza", en Cerrito: "a uno y otro concurrían diariamente, de día y de noche, los hombres más distinguidos de Montevideo. Se recordaban hechos históricos, anécdotas del país (...) se esperaba la hora propicia del teatro, en los días jueves y domingos", y pocas veces se permanecía más allá de las 10 de la noche. Tal era el ritmo de aquel Montevideo. Políticos, fuertes comerciantes, militares y escritores (que tenían una o todas las profesiones antes que ésta), conformaban el grupo: Simón del Pino, Roque Graceras, Diego Espinosa, Luis Lamas, Agustín de Castro y Samuel Laffone. Los "principistas del 70", una generación de intelectuales que se entregó a la vorágine política y periodística, de literatos ocasionales, poetas victorhugueanos; prefirieron el texto periodístico al literario, la redacción del periódico a la peña de café. En **La Democracia, en La Paz**, pero especialmente en **El Siglo** (1863-1920), estos jóvenes liberales de las "clases conservadoras -como se autodefinían- hacían corro en sus

oficinas, formaron su cenáculo: "En el año 1868 era **El Siglo** el diario de mayor importancia de este país, no solamente por la autoridad de su palabra, sino por su circulación", escribió Julio Herrera y Obes, miembro destacado en esa faena. "Tiempos difíciles" que el evocador sobrellevó "en buena compañía": José Pedro, Carlos María y Gonzalo Ramírez; Pedro Bustamante; José Pedro Varela (quien "se sentaba a escribir y al cabo de dos horas nos daba las tres columnas de prosa fluída, elegante, amena y tan sustanciosa"); Dermidio De María; Teófilo Díaz (Tax) y una veintena más. En 1871 Antonio Barreiro fundó su librería. Había llegado un lustro atrás recomendado a su compatriota, el español Celestino Carrera. Este le aconsejó -según Ariosto D. González lo hace constar- que "no se alejara mucho de las torres de la Catedral" para instalar su comercio. Así lo hizo en 25 de Mayo y Bartolomé Mitre, y de allí pasó a la esquina de Juan Carlos Gómez, donde todavía está en pie. Instrumentó una activa editorial que en 1884 le valió el elogioso simil de Juan Carlos Blanco "nuestro futuro Michel Levy". Tal proficua labor impresora, tal generosidad sumados a su significativo caudal bibliográfico, conglomeró a toda la inteligentsia montevideana, desde los principistas del 70 (Herrera y Obes, Bustamante, Luis Melián Lafinur, los Ramírez) hasta las personalidades más discordantes del 900 (José E. Rodó, José Batlle y Ordóñez, Luis A. de Herrera, los Jiménez de Aréchaga, Carlos y María E. Vaz Ferreira). No todos los encuentros ocasionales transcurrieron placenteramente: en una oportunidad -relata Gervasio Guillot Muñoz- la llegada de Juan Zorrilla de San Martín fue acogida con bastonazos a tientas prodigados por Melián Lafinur, entonces ciego. Era Melián un enconado enemigo de Zorrilla, versificador burlesco del **Tabaré** y de la figura del poeta romántico "par excellence". Con la generación del 900 la imagen del escritor profesional se hizo posible. Emergían de la burguesía y la clase media obliterando, por ocupación y por situación social, a las otras actividades que habían sido prioritarias para la élite dirigente en el siglo que agonizaba. Se produjo así una verdadera proliferación de las tertulias y las revistas, la bohemia y la polémica literaria en los periódicos, principalmente en **La Tribuna** y **El Día**. En el interior, la modernización de las ciudades capitales situó a Salto como el enclave del litoral. Tímidamente asomaron, para escándalo de la modorra provinciana, Horacio Quiroga, José María Fernández Saldaña,

José María Delgado, Alberto J. Brignole, Arturo Jauretche y Federico Ferrando, quienes departieron en cafés e hicieron **La Revista de Salto** (1900). Trasladados pronto a Montevideo fundarían "El Consistorio del Gay Saber", donde recibieron a Leopoldo Lugones, escribieron textos colectivos, leyeron cada uno los suyos, y se disolvieron cuando ocurrió la muerte accidental de Ferrando (1902). Al mismo tiempo Julio Herrera y Reissig, inauguraba su magisterio en la "Torre de los Panoramas", en una "deteriorada buhardilla de un tercer piso", como la llamó su discípulo Andrés Demarchi, en 1909; en ese "altillo decrépito" que definió otro fiel concurrente: Pablo de Grecia (seud. de César Miranda). En medio de esta bohemia a la francesa, Roberto De las Carreras se paseaba por 25 de Mayo con unos y otros, siempre que no estuviera peleado por una metáfora o por la supremacía del dandysmo. Y alguna tarde, un terceto extravagante recorría las aceras de la ciudad, como lo recordó Quiroga en 1925: "Herrera y Reissig con sus guantes nuevos y sus botines antagónicos de siempre, Roberto De las Carreras con un orioncillo de color verde cotorra, y yo con un sombrero boer cuya cinta de color oro rabioso pendía en lazo por bajo del ala. Teníamos entonces veinte años". Alguna vez se les endosó Raúl Montero Bustamante, todavía no convertido en el severo académico que sería desde los 30. En alguna correría, que contempló la intervención policial, un joven poeta llamado Alberto Zum Felde (pero que firmaba Aurelio del Hebrón), integraba el séquito estable de Roberto. Así se vieron en los parciales testimonios que nos dejaron en artículos furtivos y en su correspondencia los propios actores; así lo recuerdan Zum Felde, Orosmán Moratorio y Miranda, flamantes seguidores de aquellos jóvenes pronto elevados a maestros. El café "Moka" (de Sarandí casi Mitre) y el "Sarandí", a unos metros del otro, recibían la visita de éstos. Pero fue en el "Polo Bamba", del emigrante gallego, dramaturgo y excéntrico Severino San Román, donde se fundó en 1900 "un Ateneo de la Bohemia". "Su clientela llegó a componerse casi exclusivamente de escritores, poetas y propagandistas", opina el implicado Zum Felde. "Allí se declamaban odas y sonetos, se leían dramas y novelas, se pronunciaban discursos (...) se usaban melenas, chalinas y ademanes bohemios", recordó en 1959 José Mora Guarnido, quien había llegado al país poco antes de 1910, año en que el café quebraría, precisamente a causa de tan peculiar administración. El

otro **Ateneo**, el que habían fundado, durante Latorre, los principistas del 70, "era un bello cadáver de arquitectura", decía Herrera y Reissig en 1899. No se rehabilitaría hasta que otra dictadura -la de Terra-, ofreciera al reducto liberal un pretexto para renovarse, aunque -pese a los esfuerzos de Esther de Cáceres- ya nunca volvería a concentrar el brillo cultural que detentó en las últimas décadas del siglo XIX. Por eso la vida cultural, en sus manifestaciones burguesa y antiburguesa, se hizo en los cafés del 900. En las mesas del "Polo Bamba" se atrincheraron los primeros anarquistas: Florencio Sánchez, Angel Falco, Ernesto Herrera que también se encontraban en el Centro Internacional de Estudios Sociales; y, asimismo, Alvaro A. Vasseur, Emilio Frugoni, Ovidio Fernández Ríos, Guzmán Papini y Zás y los jovencitos Manuel Medina Bentancort y Alberto Lasplaces (quien escribió algunas crónicas "necrológicas" en **El Día** y la porteña **Fray Mocho** cuando el café desapareció). A menudo recalaba el editor anarquista Orsini Bertani, en cuya librería de la calle Sarandí recibía a sus autores jóvenes y al escritor de varios mundos Rafael Barret. En las estadías que Ernesto Herrera pasó en Melo, hacia 1910, alternaba en una tertulia que tenía lugar en la redacción de **El Deber Cívico** con su director Cándido Monegal, los hijos de éste (los escritores José y Casiano), el poeta Angel M. Gianola y José Pedro Bellán, en ese tiempo maestro del Regimiento de Caballería. Algunos años antes Florencio Sánchez ejerció un magnetismo similar, mientras tenía a su cargo la dirección de **El Teléfono** de Mercedes. Según lo ha documentado Washington Lockhart, eso ocurrió en un cuatrimestre de 1898. El enorme café "Tupí-Nambá", en Juncal y Buenos Aires, aunque fundado en 1889 por Francisco San Román (hermano de Severino), empezó a constituirse en centro vivo de peñas intelectuales en la segunda década del siglo XX. Mientras en el café Odeón de Zürich, Lenin y Tristán Tzara preparaban las revoluciones política y literaria, cada uno por su lado; en la cosmopolita y provinciana Montevideo, modernismo decadente y vanguardia acudían al "Tupí". En esta ciudad "que parece un nido", como escribió hacia 1918 Juan Parra del Riego, triunfaban el cinematógrafo, o la máquina y el deporte "viril" que normaría nuestra psique colectiva (el fútbol), al amparo de la prosperidad. Los cafés se atiborraban de escritores "electrizados" -el vocablo pertenece a Parra- por la velocidad y los cambios de la era moderna. En el "Tupí" se

prepararon revistas (**Teseo, La Cruz del Sur, La Pluma**), por eso Mora Guarnido vio con frecuencia a Parra, Carlos Sabat Ercasty, Emilio Oribe, Enrique Casaravilla Lemos, Vicente Basso Maglio, Eduardo Dieste, Justino Zavala Muniz y a los pintores Pastor, Cúneo, Arzadum y Bazurro. Cuando en 1929 se terminó de construir el Palacio Salvo, y la vida de las tertulias se desplazó a su entorno, todavía alojó a una promoción nueva que Manuel de Castro integraba, y recordó en un artículo de 1955: "Eran asiduos (...) Carlos María Princivalle, Fernando Pereda, Nicolás Fusco Sansone, Ildefonso Pereda Valdés". Y también Blanca Luz Brum, joven esposa de Parra y casi la única mujer que se atrevía a desafiar una norma del 900 -según lo ha afirmado Josefina Lerena Acevedo de Blixen-: a las damas les estaba vedado participar en reuniones de café, a riesgo de inmoralidad. Cuando el "Tupí" se mudó a 18 de Julio, su preponderancia languideció un poco, aunque se mantuvo movedizo hasta el cierre definitivo, ocurrido en 1959. Estos y otros (como Juan Mario Magallanes, Lasplaces y Junio Aguirre), se encontraban en la casa de Humberto Zarrilli en la Unión, tertulia de la que deja constancia el poema de Mario Esteban Crespi: "Memorándum sobre la casa de la Unión", escrito en 1954. Renuentes al bullicio, José María Delgado, Montero Bustamante y su grupo de la revista **Pegaso**, organizaron una cena mensual en 1920/1, tal como lo documentaron en dicha publicación. En el café "Armonía" y otros próximos al Salvo, departían amigablemente, en los ratos que les dejaba el trabajo del diario **El Imparcial**, Ariosto D. González y Arturo Scarone. Unos metros más arriba, en el apartamento 741 de nuestro primer rascacielos, María V. de Muller recibió en su domicilio a Carlos Reyles, Zum Felde, Clara Silva, Fernando Pereda, Francisco Espínola, pero también a los casi adolescentes Carlos Real de Azúa y Julio Bayce, entre 1934 y 1940. Este último construyó la historia del original cenáculo y de su institución "Arte y Cultura Popular" que impulsó la Sra. de Muller. De mayor antigüedad y permanencia fue "Amigos del Arte" (1927-1966), donde se organizaron conferencias y exposiciones, particularmente activas en los años 40. En el café "Ateneo" Espínola, Julio César Puppo y Alfredo Mario Ferreiro atraían a su alrededor a numerosos oyentes; en el Británico y en alguna fonda, los nuevos anarquistas organizaban sus complots, al menos así los vio Puppo como también Antonio Soto (Boy) en **El libro de las rondas** (1924). Aún antes de la fundación de **Marcha** (1939), alrededor de cuya redacción "tertuliaron"

responsables y colaboradores durante décadas, en la casa del plástico Leopoldo Castellanos Balparda, solían intercambiar ideas y textos Juan Cunha, Uruguay González Poggi, Juan Carlos Onetti -silencioso y fumando incesantemente-, y una vez se allegó Pablo Neruda. En esa ocasión Carlos Denis Molina y José Pedro Díaz, entonces adolescentes, fueron testigos deslumbrados. Frente a la Universidad, el Sportman siempre atrajo a estudiantes y profesores. Una noche de 1943, Felisberto Hernández le escribió a Paulina Medeiros: "yo no estudié filosofía en la Universidad sino frente a (ella). En este café. "En ese y otros se encerraba dentro de sí para escribir entre humaredas y voces cruzadas, como lo ha rememorado Reina Reyes. Pero la efervescencia alcanzó su clímax (y a partir de allí comenzó a empalidecer) con la generación del 45. Se acantonaban, por esos años, en los límites de la Plaza Libertad, donde estaban el "Sorocabana", el "Libertad" y el "Metro". En el primero se refugiaban un grupito de escritores marginales (Humberto Megget, Carlos Brandy, José Parrilla), en los dos últimos se veía a las facciones más numerosas. Separados por criterios estéticos o amicales, andaban: Espínola, Onetti, Líber Falco, Felisberto (a su regreso de París en 1948), Pedro Piccatto. Con ellos se mezclaban los más jóvenes: Carlos Maggi, Manuel Flores Mora, Díaz, Amanda Berenguer, Mauricio Müller, Denis, Tola Invernizzi, Domingo L. Bordoli, Arturo S. Visca y María Inés Silva Vila, que en 1985 escribió la crónica más amena sobre estas peñas. Los que hacían -desde 1949- la revista **Número** (Idea Vilariño, Manuel Claps, Mario Benedetti, Sarandy Cabrera y Emir Rodríguez Monegal), se abstenían de participar, encontrándose en casa del último. El grupo montevideano de **Asir** (Bordoli, Visca, Guido Castillo, más tarde A. De la Peña, Anderssen Banchero, Omar Moreira, Jorge Arias) se daban cita en lo de Bordoli, en la calle Coquimbo. Hay una antecedente de esta larga peña, en la génesis misma de la revista, ocurrida en Mercedes en 1948: los hermanos Bordoli y Lockhart conversaban y jugaban al truco en el almacén de los primeros. Cuando a fines de la década del 40 el matrimonio Díaz-Berenguer se instaló en la calle Mangaripé, hasta allí irán los fines de semana: Mario Arregui y Gladys Caltelvecchi, Angel Rama e Ida Vitale, Maggi y Silva Vila. Recibieron con frecuencia a Bergamín, llegado al Uruguay a fines del 47, y homenajearon a Juan Ramón Jiménez en su visita de 1948. En los años 60 con el enrarecimiento del

ambiente, que la crisis y la consiguiente represión acarrearon, Montevideo se transfiguró. Instituciones culturales como "Amigos del Arte", de pertinaz acción, dejaron de existir. Acorralados, el tiempo libre y los cafés comienzan a desaparecer, transformándose en negocios más dinámicos, funcionales y rentables, ya no sitios para hospedar charlas ruidosas. Desde allí, agravados los problemas con la dictadura y sus secuelas evidentes, se sostuvo la tradición en el "Sorocabana" que cerró en 1988. A los viejos habitués se les incorporaron algunos nuevos. Así fue permanente la presencia de la enigmática figura de Marosa Di Giorgio, rodeada de sus amigos "el crítico Wilfredo Penco y el narrador Miguel A. Campodónico, aparte de una variada fauna de incondicionales", tal el testimonio de Alejandro Michelena. Como Mario Levrero y Elvio E. Gandolfo, Fernando Loustanau, Mario Delgado y Juan Carlos Mondragón. Los más jóvenes, como los del grupo cooperativo **Uno**, se dispersaron por los boliches de la Ciudad Vieja y la periferia de la Universidad. Las editoriales Banda Oriental y Arca, fueron refugios para las tertulias mientras duró la década infame y con ella la casi paralización de las imprentas. En la primera, además de los dueños de casa (Heber Raviolo, Alcides Abella, Isabelino Villa) se acercaban Hugo Alfaro, Washington Reyes Abadie, Héctor Galmés, Alejandro Paternain, Washington Benavídez y sus discípulos de Tacuarembó (a los que había formado en el liceo y en la peña que hacía en su domicilio, al filo de los 70): Eduardo Milán, Eduardo Darnauchans, Víctor Cunha. En Arca solían departir Mario Arregui -cuando "bajaba" de Flores-, José P. Díaz, Juan Fló, Diego Pérez Pintos, Juan Carlos Macedo, Cunha, Rafael Courtoisie y los que allí trabajaron en distintos períodos: Alberto Oreggioni, Alicia Migdal, Milton Fornaro y W. Penco. Desde 1985 algunas librerías han vuelto a ser espacio de encuentro fortuito o programado: "Monteverde", "De la Ciudad", "Oriente y Occidente", así como la Feria dominada de Tristán Narvaja, en la calle Paysandú. Pero hay una librería 'de viejo' ubicada en Colonia y Magallanes, donde suele verse a varios de los antes nombrados, y también al editor Gustavo Rodríguez Villalba. Se trata de "Altazor", de Diego González.

P. R.

TESTIMONIO. El testimonio es un nuevo género literario nacido, junto a tantos otros fenómenos culturales, en los últimos veinticinco años. Un atajo por el cual acercarnos a su caracterización es mencionar algunas de las obras más representativas. Y así, aunque se trata de un fenómeno mundial, en la literatura latinoamericana, se debe comenzar citando las obras del pionero del género, el antropólogo cubano Miguel Barnet: **Biografía de un cimarrón, La canción de Rachel, y Gallego**; donde respectivamente aporta los relatos autobiográficos de un ex-esclavo, una vedette y un emigrante. También el trabajo de Moema Viezzer junto a la minera boliviana Domitila Chungara: **Si me permiten hablar**, el de Elizabeth Burgos con la indígena quiché Rigoberta Menchú: **Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia**, y **La montaña es algo más que una inmensa estepa verde** del guerrillero nicaragüense Omar Cabezas. Lo propio del testimonio es darle forma literaria a una vida o un trozo de ella particularmente significativo y de ese modo brindar información sobre una realidad social generalmente ignorada. Sólo que a diferencia de la novela, que crea un mundo imaginario -aunque pueda ser perfectamente verosímil- el testimonio se apoya en una vida real, de la que trasmite fidedignamente hechos vividos.En suma, es una literatura no ficcional que documenta vivencialmente el medio que describe. Como lo indica su etimología, el testimonio es "el oficio del testigo" y las vidas que se relatan son representativas de un sector social dominado, todas ellas tienen en común una marcada urgencia de comunicar, o mejor, de denunciar una experiencia de represión, pobreza, explotación, marginación crimen y/o lucha. Desde el punto de vista de su forma, un rasgo típico del testimonio es el empleo de la primera persona gramatical por parte del narrador protagonista. Otra característica es que en una obra testimonial aparecen por doquier marcas de oralidad (sonorizaciones, onomatopeyas). Resulta que se crea la ilusión de que el narrador "conversa" con el lector, interpelándolo frecuentemente. Estos recursos de estilo buscan reforzar el efecto de autenticidad de este tipo de relato. En muchas ocasiones, la obra es el resultado de la colaboración entre un profesional de las letras y un informante perteneciente a un grupo social silenciado. El letrado hace que el testimonio adopte una forma literaria que le permita no sólo ser

recibido por los lectores sino también creído como verdadero. Cuando el informante es él mismo un letrado prescinde del intermediario. Generalmente en un testimonio la autoría se halla repartida; el letrado no puede reclamar como propia una sustancia que constituye la vida de otro. Tampoco el informante puede aspirar a un derecho de creación original cuando lo que hace no es más que emerger como ejemplo individual de una situación padecida colectivamente, requisito sin el que su vida no sería objeto de un texto testimonial. Comenzando por los años más recientes, se observa el siguiente fenómeno: por ser el testimonio un género aun incipiente se puede detectar su parentesco con varias manifestaciones culturales análogas, fundamentalmente con la autobiografía, las memorias y el relato etnográfico, tanto en sus versiones literarias como en cine y video. No obstante, un rastreo en la Historia de la Literatura podría reconocer la existencia de obras cercanas al testimonio pero que al no existir el concepto, son tradicionalmente clasificadas en otros géneros. Tendríamos así una larguísima prehistoria del testimonio que abarcaría tanto a las novelas picarescas de España y América, como a los relatos de los cronistas de Indias y a obras como **Recuerdos de Provincia** y **Facundo** de Sarmiento. Pero ciertamente, fue la Revolución Cubana y la situación cultural creada desde entonces en ese país, la que le dio al testimonio un impulso formidable en el área latinoamericana. Es así que proliferaron las narraciones de las experiencias guerrilleras de los años 60. En 1970, a instancias del argentino Rodolfo Walsh autor de dos excelentes libros de investigación periodística sobre la represión al peronismo: **Operación Masacre** y **¿Quién mató a Rosendo?**, el Concurso Casa de las Américas de Cuba incluyó el género Testimonio. El primer premio otorgado correspondió al trabajo **La Guerrilla Tupamara** que la periodista María Esther Gilio había publicado por entregas en el semanario **Marcha**. Sin embargo, en los años posteriores comienza una nueva etapa con el surgimiento de nuevos tipos de testimonio. En primer lugar aquellos que documentan la represión política (prisión, tortura, exilio) que caracterizó a la década de los 70. Paralelamente, surgió otro grupo que aportó un sensible enriquecimiento temático, son aquellas obras que expresan las reivindicaciones de sujetos sociales sometidos (indígenas, negros, mujeres, homosexuales, marginados, etc.; vale decir: todo aquél que sea diferente del varón-blanco-occidental

dominante) que trascienden la sóla lucha por el poder político y que vinculan al testimonio con la eclosión de los "nuevos movimientos sociales" y que se corresponden con una valorización de la esfera de la vida cotidiana. El testimonio puede ser considerado como uno de los fenómenos literarios que mejor reflejan la presente coyuntura continental. En primer lugar, porque sus obras características al ser la expresión de los que habitualmente no tienen voz, al ayudar a escribir la historia de los vencidos, ganan apoyo para sus luchas y portan un mensaje de claro desafío al orden establecido. En segundo lugar, y con ésto la literatura latinoamericana sintoniza con un rasgo de la cultura contemporánea, porque el testimonio puede ser inscripto dentro de esa tendencia artística que desde la segunda mitad de este siglo está haciendo un fuerte reclamo por la autenticidad, rechazando las construcciones imaginarias a las que asocia con las agotadas experimentaciones de las vanguardias estéticas. La literatura uruguaya no ha sido especialmente pródiga en la producción de obras testimoniales. En lo que hemos llamado la "prehistoria del testimonio", vale decir desde sus origenes hasta los años 60 de este siglo, existen algunos libros en los que su autor relata sucesos en los que estuvo implicado en grado diverso. Real de Azúa la denominó "prosa del mirar y del vivir" refiriéndose al espacio que integran la crónica de costumbres o de hechos, las memorias y la elaboración autobiográfica. A vía de ejemplo, se destacan: **Viaje de Montevideo a Paysandú** (1815) de Dámaso A. Larrañaga, **Deportación a La Habana** de Agustín de Vedia, **Artículos** (1884) de Sansón Carrasco (Daniel Muñoz), **Montevideo Antiguo** (1887-1895) de Isidoro de María, **La revolución del 97** (1898) de Luis Ponce de León, **Cartas de un flojo** (1904) de Florencio Sánchez, **Recuerdos de Treinta y Tres** (1961) de Julio C. Da Rosa y **Novecientos** (1967) de Josefina Lerena Acevedo de Blixen. Cabe reclamar las razones para esta pobreza de títulos. Una de ellas podría responder a una suerte de idiosincracia psicológica nacional, este es un país chico en el que todos se conocen y donde es duro publicar un libro para hablar de sí mismo. Tal argumento tendría andamiento para el período de prehistoria del género, pero no basta a explicar la escasez de testimonios para los últimos años. Aquí habría que recurrir a la hipótesis de que el testimonio por actuar como "voz de los sin voz", es el vehículo literario de aquello que el uruguayo medio no está dispuesto a enfrentarse, esto es la

destrucción del mito de que como nuestro país no hay otro. No podrían abundar los testimonios de marginados, prostitutas, presos sociales, homosexuales, analfabetos, drogadictos, en resumidas cuentas de todos aquellos que con su vida demostraran el irremisible hundimiento de la "Suiza de América" y que este paisito cada vez se mimetiza más con sus vecinos. Las escasas obras testimoniales uruguayas tienen la característica de haber sido publicadas a partir de 1985, la razón estriba en que su temática comprende el universo de la lucha guerrillera, la resistencia a la Dictadura, la prisión y la tortura. En los años anteriores hubiera sido imposible que circularan esos libros que llenaron el vacío de más de una década de ausencia informativa sobre la represión militar y la situación de los derechos humanos en el país. Esta circunstancia contribuyó a que se convirtieran en contundentes bestsellers, al margen de los valores literarios de los textos que a continuación se reseñan. En **Días y noches de amor y de guerra** Eduardo Galeano relata cómo vivió la represión policial y parapolicial en el Buenos Aires de los últimos días del gobierno de Isabel Perón y los primeros de la Junta Militar, cuando él dirigía la revista **Crisis**. Aquí se trata de un escritor profesional que trasmite su propio testimonio. La técnica seguida es mayormente tributaria del diario íntimo (como es sabido, los diarios íntimos casi nunca lo son) que del testimonio tradicional, sin desmedro de lograr representar un mundo pesadillesco con la enorme fidelidad y frescura que da la escritura instantánea sobre lo vivido. **Las manos en el fuego** de Ernesto González Bermejo fue publicado a pocos meses de que se abrieran las puertas de las cárceles para tantos presos políticos que como su protagonista David Cámpora, consumieron sus años en ellas. Es el testimonio de un militante tupamaro que relata su calvario de nueve años en el Penal de Libertad elaborado con resuelta maestría por un avezado periodista y hombre de letras. González Bermejo forja su texto con los recursos literarios producidos por el boom de la novela latinoamericana, especialmente García Márquez, Vargas Llosa y Cortazar. El autor ha manifestado que su labor novelizante sobre este texto testimonial, a la vez de explicarse por su formación y estilo también tuvo la intención de amplificar el público lector y ganar en la trasmisión del testimonio aportado. Siguiendo la misma línea temática, Eleuterio Fernández Huidobro aporta los tres tomos de la **Historia de los tupamaros**. Cabe

aclarar que no se trata de un trabajo historiográfico clásico, sino más bien de los recuerdos del narrador, aunque es de lamentar que éstos se detengan justo en el momento en que el MLN obtiene protagonismo por su enfrentamiento con las fuerzas de seguridad. Aún así, y en compensación de la debilidad literaria del texto, la condición de testigo privilegiado y notorio del narrador es un atractivo para su lectura. Seguramente con **Memorias del calabozo** de Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro, se obtendrá mayor fruición lectora, si cabe expresarse así cuando la materia narrada es la desgarradora existencia de los autores como "rehenes" de las FFAA uruguayas. En otros tres tomos se pasa revista minuciosa al vastísimo mundo de experiencias de dolor, violencia, locura y soledad padecidos durante una década. El relato atrapa al lector y le hace descender hasta los últimos círculos de la maldad y la entereza humana. Finalmente y en lugar destacado por al riqueza del texto, se debe señalar que en 1987 con la edición de **La niña, el chocolate y el huevo duro** de Ramona Caraballo surge un libro que se separa de la vertiente directamente política, para vincularse al grupo de testimonios latinoamericanos que rinden cuentas de la vida y desvelos de los "otros grupos sociales", en éste caso la marginación y opresión femenina. Una sirvienta relata su vida: "regalada" a los cuatro años por una madre cuyo único expediente para asegurar la vida de sus ocho hijos era "colocarlos" en "hogares pudientes", con un huevo duro y una tableta de chocolate por todo equipaje. Ramona inicia su larga cadena de infortunios ("que una mujer de arriba jamás resistiría") en la que se alternan casas de familias montevideanas con los hogares del Consejo del Niño. El texto, de una frescura innegable, sirve de claro representante de la capacidad de sufrimiento y abnegación de un ser humano y cumple con creces el cometido de aportarnos el rostro oculto de la realidad nacional. No es entonces, un lugar común lamentarse por la inexistencia de trabajos análogos.

F. B.

TIEMPO Y TIEMPO. Obra póstuma de Líber Falco que incluye la totalidad de su producción. La primera edición fue publicada por sus amigos de la revista **Asir** (Ediciones **Asir**, Montevideo, 1956) e incluía

sus libros **Cometas sobre los muros** (1940) y **Días y noches** (1946, al que Falco había incorporado **Equis Andacalles** (1942). Se agregaba una sección, "Tiempo y Tiempo", que agrupaba los poemas que el autor había publicado en periódicos y revistas en los últimos años de su vida, y dos secciones de inéditos: "Poemas inéditos antiguos" y "Ultimos poemas inéditos". Se incluia, también, como sección independiente, el poema "Artigas". La segunda edición (Universidad de la República, 1963) reprodujo en lo sustancial a la primera, con el agregado de un par de poemas y una página en prosa. La tercera (Ediciones de la Banda Orienal, 1966, preparada y anotada por Heber Raviolo) puede considerarse la definitiva, pues, además de agregar alrededor de doce poemas y algunas páginas en prosa, realiza un cotejo del texto con las primeras ediciones y los manuscritos originales, salvando erratas e indicando variantes. Esta edición, con algunas modificaciones poco importantes, se reprodujo en 1969, 1978, 1979, 1981, 1985 y 1988, haciendo de Falco uno de nuestros poetas más editados. Pese a su carácter acumulativo y a que incluye poemas compuestos durante veinticinco años, **Tiempo y Tiempo**, si se exceptúa el"Artigas", es un libro de profunda unidad. Los temas e imágenes presentes ya en los primeros poemas, sufren un proceso de maduración y decantación a lo largo de toda la obra.La muerte, la soledad, la angustia, el amor hacia seres y cosas, son los temas recurrentes. Las imágenes -símbolo, metáfora, alegoría- llegan a adquirir a veces una presencia obsesionante. El lenguaje, no obstante, es esencialmente directo y provisto de una rara desnudez, y eso, creemos, es lo que le presta su mayor sugestión. Sobre la base de un verso libre que nunca abandona -no encontraremos una sola forma clásica en sus composiciones, ni tampoco una aplicación sistemática de la rima- lo que está siempre presente desde el primero al último de sus versos, por lo menos en sus poemas fundamentales, es una tonalidad y un andar de la frase poética inconfundibles, si se quiere con ciertas reminiscencias machadianas. Poesía de la muerte y de la soledad, el mayor logro de Falco es, tal vez, hacer de ella al mismo tiempo una manifestación esencialmente gregaria, volcada hacia el amor y la amistad como forma de superar el desamparo y la angustia, porque, pese a sus obsesiones, para Falco la vida nunca fue un ensueño ni una pesadilla: siempre la vio como un extraño, insondable regalo, como un milagro de cosas inefables y tristes en cuyas maravillas

y tristezas había que embeberse. Esta obra tan escasa, que apenas sobrepasa el centenar de poemas, permite una selección de veinte o veinticinco textos que hacen de Falco un poeta que se mantiene vivo y en plena vigencia, entre lo más importante de la poesía uruguaya.

H. R.

TIERRA EN LA BOCA (Buenos Aires, 1974). Novela de Carlos Martínez Moreno. Dos muertes, un asesinato y la decisión de suicidarse de Tomás Bismark Font Barreiro, son los ejes que enlazan y tensan esta narración; paradójica intriga policial, sin enigma y sin posibilidades de huida, alimentada por una concepción fatalista derivada, a pesar de las múltiples distancias, de la tragedia clásica. El narrador apuesta a la concentración y la linealidad: 6 días -de un sábado a un jueves- constituyen el ceñido marco temporal de la peripecia. El crimen no premeditado cometido por Font (El Gallego) y Ramos (El Chato) en la noche del sábado, es, en la lógica de sus vidas de pequeños rateros con antecedentes policiales, un error. El primero y esencial de una serie que fundamentalmente El Gallego (él es el que toma las decisiones) irá cometiendo con una torpeza que si bien puede ser un indicio de en qué medida la situación lo desborda, también es la cara visible de su íntima resolución de no entregarse: la asunción de su propia muerte lo desliga de todo acontecer menor. En lugar de borrar las pistas, el juego perverso, inconsciente, parece radicar en ir dejándolas a fin de hacer imposible toda salida. En esta obra, Carlos Martínez Moreno realiza un tenaz ejercicio de despojamiento ponderable en la pertinacia con que se ajusta a una realidad exterior. Los personajes se definen por sus acciones, sus reflexiones giran casi exclusivamente en torno al suceso que los ha marcado. De la figura central (el Gallego), por ejemplo, se nos brindan pocos datos, algunos rasgos físicos, escasos atisbos de su carácter, fugaces y magras huidas a un pasado que no lo explica. ("... una nunca le oía hablar de cuando era chico, cuando decía algo de eso eran puros pedacitos sueltos..." dice Isabel, su compañera). Sometidos a una vida miserable, estos desamparados a la deriva, se mueven sin brújula ni sentido en un mundo que les es hostil. Unicamente El Gallego tiene la capacidad de transformar sus circunstancias en destino al preferir la muerte a la entrega. La linealidad

del relato se quiebra con el suicidio del protagonista, el martes de noche. A manera de "coda" el contrapunto de la conciencia de los otros cómplices (Isabel, Luján, El chato) establece una triple confrontación, íntima, irreductible, con la figura de El Gallego y su muerte. El motivo que se reitera en estas variadas perspectivas es el reconocimiento por parte de los tres de una dignidad en el suicida que los hace respetarlo a pesar de sus culpas. Una letra de tango ("Siempre se pasaba repitiendo aquello de Yira, no esperes nunca un amigo, ni una mano, ni un favor, jamás decía nada de otro tango...") sintetiza la soledad, la horfandad ante el mundo de este "héroe" suburbano, para quien el amor no puede ser ya una salvación, sino simplemente el punto desde donde medir la magnitud de la pérdida, la caída. Si uno de los elementos distintivos de la obra de Carlos Martínez Moreno es la presencia de una conciencia que a través de la reflexión y la introspección hace del mundo y del individuo un espectáculo del que no queda mucho por decir, **Tierra en la boca**, es en este contexto, una excepción. El narrador parece decidido a no inmiscuirse en la intriga. A través del sabio manejo de la elipsis narrativa logra brindar al lector una libertad que en otros textos avasalla con su "sabiduría". Por otra parte, la flexibilidad y riqueza del lenguaje con que elabora personajes y situaciones lo confirman en el dominio de una destreza que singulariza a sus narraciones. La novela nos permite apreciar estas cualidades en un registro diferente al habitual, el de un habla popular y marginal de la que el narrador parece dominar los matices más sutiles.

C. B.

TIERRA Y TIEMPO. Volumen de cuentos de Juan José Morosoli. Aunque aparecido en febrero de 1959, a más de un año de su muerte, fue preparado y ordenado por el autor. Incluye veintinueve cuentos breves que, en su gran mayoría, se habían publicado entre los años 1949 y 1957 en el suplemento dominical del diario **El Día**, de Montevideo. Es el mejor libro de cuentos de Morosoli y, junto con **Los albañiles de Los Tapes** y **Muchachos**, una de sus obras claves. En él llega a un dominio perfecto de la técnica del cuento breve, mediante un estilo originalísimo, despojado y al mismo tiempo profundamente lírico. No se produce en esta obra un cambio esencial en la cosmovisión del autor, pero asoman, sí, algunos

elementos nuevos o sólo insinuados en libros anteriores. Asoma, por ejemplo, en cuentos como "El campo", "El cumpleaños", "Soledad", una dimensión metafísica que podía echarse de menos en su obra anterior. Asoma también, y se instala triunfante en algunos relatos, un fino humor, lleno de calidez, que parece suavizar los contornos de sus historias. Y hay una actitud del autor ante el idioma que en parte es la misma y en parte es distinta de la de sus libros iniciales. Es la misma en lo esencial, en cuanto hay una especie de identidad de la palabra con el hombre, en cuanto el personaje se refleja y se expresa en ese lenguaje y se revela entero en él. Pero es distinta en cuanto Morosoli no recurre ahora a una imitación fonética exacerbada. Es mucho menor el número de regionalismos y las palabras están escritas con su ortografía "correcta", sin apócopes ni imitaciones de la pronunciación popular, salvo en contados casos y, cuando esto ocurre, casi siempre se puede encontrar una explicación de índole estilística para esa excepción. Sus relatos pierden así algo de la aspereza casi salvaje de sus primeros cuentos, pero mantienen su savia idiomática esencial intacta. Ganan en cambio en sutileza y poesía, y, muchos de ellos -pensamos en "Soledad", "El cumpleaños", "El viudo", "Una virgen", "El soldado", "El casero", "Dos viejos" parecen cubrirse de un aura chejoviana. Los tipos, los ambientes, son esencialmente los mismos de toda su obra. Aumenta, en cambio, la capacidad de resolver una situación o definir un personaje con un detalle significativo, a veces notablemente sutil. Y, sobre todo, desde el punto de vista estructural, muchos de esos cuentos son conducidos y resueltos con una excepcional maestría. Varios de ellos son ejemplos estupendos de finales "efectistas", pero en los cuales el efecto no se agota en sí mismo sino que es el puntillazo final que cierra una historia rica en sí, enriqueciéndola aún más y llenándola de resonancias.

H. R.

TINTA CHINA. Semanario de 20 páginas, aunque luego fue quincenal y finalmente apareció con notoria irregularidad, duró con sus 90 números desde el 8 de setiembre de 1927 al 4 de febrero de 1932, y se constituyó en un saludable aguijón periodístico, incorporando una publicación escrita con renovador y fresco humor capaz de transformarse en ácida ironía sin perder su eficacia. Hecho por periodistas profesionales, fue

dirigido en el primer momento por Vicente Basso Maglio y Abelardo Rondán, figurando luego este último como único director. Abarcando todos los temas (políticos, policiales, deportivos, culturales) **Tinta China** fue clara desde el principio: "Convengamos, señor, en que hacía falta una revista así, de sangre dulce, en este país en el que hay un 45% de analfabetos y un diputado cada dos mil almas (...) Distinguido amigo, sepa Ud. de una vez que la revista extranjera es pornográfica y que la revista nacional es inocua. En este sentido **Tinta China**, no será nacional ni extranjera. Y con respecto a lo demás, **Tinta China**, se ne fute..." Permanentemente se publicaban recuadros con alusiones a su finalidad ("Hemos organizado en serio una gran empresa en broma. Al revés de la que se hace en este país, donde se organizan en broma las empresas serias.") No abandonaron su ironía ni aun frente a hechos trágicos como el caso Sacco y Vanzetti o el ascenso de Mussolini, canalizando, incluso, su heterodoxa mirada a la realidad social a través de denuncias que sacudieron el ambiente. La tapa consistía en una caricatura política sobre el tema de actualidad y las secciones fijas se mantenían con responsables de sugerentes seudónimos: Fray Telescopio, Tachuela, Fray Estoque, Fusta, Mr. Picana, Latiguillo, etc. Bien recibida, tanto en Uruguay como en el extranjero, tal como lo documentaban reproduciendo artículos elogiosos de otros medios de prensa, llegaron al extremo de declarar la difícilmente creíble cantidad de 10.000 lectores y anunciaron con frecuencia que el tiraje se había agotado. Fue en **Tinta China** donde, después de tres incursiones hirientes para Zum Felde, acusado de plagio desde **El Hogar** de Buenos Aires, la dirección tomó abiertamente partido por el acusado en los números 62 y 77 advirtiendo que las opiniones de los colaboradores de la revista no importaban solidaridad del director y resaltando al mismo tiempo la personalidad de Zum Felde, ("Culto y hondo escritor". "Le sobra talento para no tener que espigar en huertos ajenos." "Vasto y Sólido prestigio continental"). En el mismo número 62, del 29 de agosto de 1929, Fray Estoque (Mario Varangot) se vio obligado a hacer una precisión: "La identidad de Fray Estoque es ya conocida por la mayoría de nuestros intelectuales y por lo tanto es él quien se hace responsable de sus ulterioridades."

M.A.C.

TODO EL TIEMPO de Mario Levrero (Montevideo, 1982). Con respecto a tres novelas anteriores **La ciudad, El Lugar** y **París** (1966-1970) que componen, al decir del autor, una "trilogía involuntaria", se aprecia la constante del espacio como leit motiv, implícito y explícito. La crítica tradicional ha querido ver en ellas, quizá por cierta inercia clasificatoria, la cuestión urbana, el "tema de la ciudad". Esa clasificación resulta estrecha para esa tríada.Análogamente, en **Todo el tiempo**, se reúne otra peculiar trinidad: "Todo el tiempo", "Alice Springs" y "La cinta de Moebius", fechadas entre 1974 y 1975 pueden considerarse un conjunto de «novelas cortas» o bien, de «relatos largos», sobre la otra dimensión evidente de la materia; esto es, el tiempo. Voluntaria o involuntariamente, el autor completa así una doble aproximación a su objeto narrativo. Si pudiera efectuarse una interpretación gráfica, una lectura diagramática del vario producto literario que Levrero ha dado a conocer, se diría que **Todo el tiempo** propone tres direcciones, tres ejes coordenados (no precisamente cartesianos) en los que desarrollar su movimiento narrativo. Pero en ellos, más que en el espacio, es posible la discontinuidad, el corte, la vuelta atrás. En "Alice Springs", subtitulado "El circo, el Demonio, las Mujeres y Yo" se lleva a cabo un trabajo de largo aliento de impronta quizá bradburyana, pero en donde la ambigüedad y el sentido de lo ilusorio (más allá o más acá de la fantasía) son llevados a un paroxismo en el que se intercalan a menudo frases en inglés o francés, señas o claves de una suerte de "mapa narrativo-conceptual" que se da dentro de la discursividad mayor del relato (v. g.: "All is a machine" o la frecuentemente citada frase de John Lennon: "Nothing is real"). Esas frases, hacen posible y verosímil un nivel de diálogo que encierra una reflexión no evidente, en una construcción prolija y, más allá del sentido de "extrañeza" que perdura después de haber finalizado la lectura, amena. En dicha pieza hay una acumulación de historias que resulta en un gran relato por sedimento, por agregado de capas sucesivas y en ocasiones simultáneas. En "La cinta de Moebius" (donde el apellido está "castellanizado" por el autor, suplantando la diéresis por la partícula "oe"), aparece, en simbiosis con su sustancia temporal, el tema de la crueldad. La crueldad en sus diversas formas, entre ellas la crueldad infantil, químicamente pura, contextualizada en un mundo que se representa desde la fantasía en una continuidad extraña, envolvente, abarcadora.

Tiene que ver con esa sensación la existencia de una superficie unilátera, "sin fin", cuyo reconocido nombre da título al cuento. La construcción del relato, en parráfos de muy diversa extensión, separados por una línea de puntos, redobla la apariencia de una escenificación al estilo cinematográfico, en secuencias. El comienzo del relato que da título al volumen, "Todo el tiempo", se conecta de una manera directa con el título del anterior, "La cinta de Moebius". El comienzo es clave en más de un sentido: resulta un resumen del relato que va a comenzar a leerse, pero también es un resumen de todo el libro, quizá de su propósito secreto: "Cuando creía que todo había terminado, todo recién comenzaba". Si se permite la analogía forzada se diría que este es un punto invariante en el movimiento temporal narrativo que el libro propone. La frase es un centro posible dentro del caos, y contiene lo que se ha desarrollado antes como anécdota algo circence o como peripecia infantil y lo que se desarrollará como un intento racional de explicar el absurdo. "Estoy a veces aquí, a veces allá" dice una primera persona del singular en la página 86, lo cual es más entendible en el sinsentido temporal que en el espacial. Acaso ambos sean uno solo. Estructuralmente, la sensación de circularidad unilátera se refuerza por la aparición de la frase a medida que el texto se desarrolla y hacia el final, cerrando el texto para que el lector, inquieto, recomience.

R. C.

TODOS EN PARIS CONOCEN Con música de Almada-Zalkind y la interpretación de Marta Castellanos, esta comedia musical de Luis Novas Terra fue estrenada en 1959 por Teatro Moderno, logrando un extraordinario éxito de público. La acción es mínima: Mme. Milene, propietaria de casas de placer en París, llega al Paraíso y da cuenta de su vida a San Pedro en espera de su veredicto. Con gran despliegue escénico de baile y canto, la recreación de distintos episodios en la vida de Mme. Milene da lugar a una leve crítica social a ciertas instituciones y a un irreverente tratamiento de temas tales como la guerra, la Iglesia, el marxismo, el psicoanálisis, en una comedia donde predomina el ingenio y cuyo propósito es el amable entretenimiento.

G. Mz.

TRAMPAS DE BARRO. Libro de cuentos de Tomás de Mattos publicado en 1983. La crónica judicial aporta el material narrativo de tres de los cuatro relatos que lo integran. Pero, como en el caso de Leonardo Sciascia o en el más próximo de Martínez Moreno, de Mattos no hace con este material literatura policial: sus cuentos se sustentan en una concepción de la narración como forma de conocimiento, como indagación ética de las posibilidades de la existencia. "Trampas de barro", que da título al volumen, es un relato tenso, armado con un ritmo impecable y un montaje en "flash-backs" de calidad cinematográfica. En él, un hombre cuenta a su abogado el proceso que lo llevó a cometer un homicidio que trató de evitar desesperadamente. Muchas son las resonancias y referencias intertextuales (la Biblia, la mitología griega), que enriquecen el relato. Está el viejo motivo de la honra, trabajado y matizado, reducido a un código íntimo en el que ambos personajes quedarán entrampados. Urgido más por la necesidad de comprender que de autojustificarse, este Ulises-Teseo que es el narrador, irá desovillando el hilo sutil que a través de un complejo laberinto lo acercará al misterio del otro, a la motivación oculta de su propio comportamiento y al del Toro, su compadre y rival. También estructurado como un monólogo (esta vez de una enfermera con su abogado) "De puro bueno que soy" juega con la ambigüedad moral en un caso de aborto. De diferente índole, "Mujer de Batoví" muestra la capacidad del narrador para crear atmósferas de condensada calidad poética. Sin protagonistas en sentido estricto, y a partir de la morosa descripción de una casa donde se cometió un crimen, es la turbadora presencia de la muerte la que se impone ante los ojos del lector. Finalmente, "Padres del pueblo", un cuento de 50 páginas, casi una nouvelle, anuncia por sus procedimientos formales y su temática al autor de **¡Bernabé, Bernabé!**. Utilizando la técnica polifónica que caracterizaría a su primera novela, de Mattos estructura una reflexión sobre la ética y la política que es también una indagación sobre los alcances y los límites del poder. Dos conversaciones alejadas en el tiempo se superponen, abordando una historia que tiene dos protagonistas principales: Jeremías, un caudillo herrerista de Tacuarembó, y Menéndez, ex-profesor y ahora hombre de negocios que es interpelado por un auditorio de jóvenes que fueron sus alumnos. A través de la refracción de puntos

de vista, las figuras van apareciendo en sus luces y sombras, develando la suma de verdades parciales que jalonan la problemática búsqueda de la verdad.

R. Pe.

TRANSCULTURACION NARRATIVA EN AMERICA LATINA de Angel Rama, (México, 1982). En este libro confluyen y maduran una óptica en la crítica de la literatura latinoamericana y un proyecto. La óptica es la antropológica, que Rama afina durante los 70 con el magisterio de Darcy Ribeiro y John Murra, a quienes dedica el libro. El proyecto es el de elaboración de una historia de la literatura latinoamericana, que en el año de aparición del libro, 1982, tendrá su primer encuentro. La visión antropológica permite a Rama incorporar con justeza el concepto de "tranculturación" extraído de la obra del cubano Fernando Ortiz. Razona que la narrativa latinoamericana sufre el mismo proceso de desculturación y neoculturación que se produce en su entorno. La necesidad de una historia de la literatura latinoamericana lo obliga a la revisión de las relaciones entre las vanguardias, el regionalismo y el realismo crítico (entre otras) y lo incita a un aporte decisivo para el estudio del área cultural andina. El libro se divide en tres partes que se organizan de temas generales a estudios particulares. Los dos capítulos de la primera parte desarrollan los trabajos realizados por Rama en 1974, en los que la preocupación fundamental es explicar la unidad y la diversidad de la literatura de Latinoamérica, signada por fuertes variaciones regionales y de clase social. La segunda parte reúne en tres capítulos sendos trabajos de 1974, 1975 y 1976. En el primero se ciñe al área cultural andina, de la que realiza un estudio detenido, en particular sobre los conceptos de mesticismo e indigenismo. Las referencias teóricas de este artículo bien pueden verse en su contemporáneo "Sistema literario y sistema social en hispanoamérica". Asimismo, coincide con los esfuerzos por relacionar literatura y clase social, esfuerzos que tendrán sus frutos en el libro **Los gauchipolíticos rioplatenses**, (1976) paradigma también de una tarea continuada en una dirección de trabajo crítico. Desciende luego sobre José María Arguedas, a quien toma como modelo de transculturación. El estudio de la situación de Arguedas como

escritor, como hombre y como antropólogo permitió a Rama internarse en las complejas manifestaciones que produce el choque de culturas. A mediados de los 70 recogió en dos libros parte de los trabajos de etnología y antropología del peruano, que habían quedado dispersos en sus publicaciones originales. También se propuso el estudio de la obra narrativa. Producto de ello son los dos artículos que reúne en la tercera parte sobre la novela **Los ríos profundos**, uno de ellos escrito en 1980 y el otro -"La novela/ópera de los pobres"- especialmente para este libro. El estudio de los narradores y del lenguaje permite a Rama explicar la encrucijada cultural que asedia a Arguedas y que se traduce en los conflictos de su obra. La publicación de este libro resulta ejemplar en la bibliografía de Rama: una serie de estudios realizados bajo la égida de ciertas preocupaciones cohesionantes se organiza y genera con su reunión un aporte más íntegro al objeto que persigue. Mientras tanto, cada artículo en particular sigue siendo un agudo y audaz ejercicio de criterio.

O. B.

36 AÑOS DE POESIA URUGUAYA (antología) de Alejandro Paternain. Montevideo, 1967. Si se admite que las antologías conforman toda una categoría dentro del fenómeno literario y dentro de esa categoría las antologías de poesía una subespecie, debería tomarse este texto como un modelo posible. Su condición de ejemplaridad se da en variados aspectos. Por un lado, en la selección misma, en lo ponderado de cada nombre que se incluye. Por otro lado en la justificación de los criterios de selección y, particularmente, en los criterios que llevaron a la elección de una franja cronológica particular para esta selección. La precisión con que estos criterios se explican, su razonabilidad, el estilo y la claridad en el que se conjetura acerca de los diversos nombres, la extensión misma del trabajo "36 años de poesía (1930-1966)" que precede a la selección de textos poéticos propiamente dicha, dan a esta antología las características de un trabajo ensayístico. Tanto el prólogo como la nota "36 años de poesía" no son tan solo una justificación del armado del libro sino también una mirada atenta, inteligente, crítica y razonadora a más de tres décadas de actividad poética que parte, nada más y nada menos, que del año del Centenario. El punto de arranque cronológico de la antología

(1930) es detenidamente analizado y se justifica principalmente por dos hechos que signan el inicio de esas tres décadas: el golpe de estado de Terra (31 de marzo de 1933), en el orden interno, y la Guerra Civil Española, en el orden internacional. Creemos que, en el corto plazo que comprende la primera década de esas tres antologadas, paradójicamente es de mayor significación en relación a la fenomenología de la creación y a la génesis del evento poético, el insuceso de la Guerra Civil Española. De todas maneras resulta obvia la importancia (aunque indirecta) de la quiebra institucional de 1933. Por otra parte resulta por demás interesante el hecho de que la antología de Paternain arranque precisamente en el año que otro antólogo (cuya antología de poesía uruguaya es contemporánea a la de Paternain) considera como el fin de la década de oro de la poesía uruguaya, y por lo tanto, como el comienzo de la decadencia. En efecto, para Domingo Luis Bordoli, autor de **Antología de la Poesía Uruguaya Contemporánea** (aparecida en 1966), la "década de oro" de la poesía nacional va de 1920 a 1930. Sin embargo, esta contigüidad en las franjas cronológicas no configura una contradicción. La mirada de Paternain –incisiva– se detiene en una instancia diferente del fenómeno poético y sitúa la línea divisoria en un año clave, para, a partir de ella, ahondar en las nuevas manifestaciones. Paternain es "preciso" al definir la imprecisión de ciertas clasificaciones: "toda contemporaneidad se hace imprecisa, borrosa, diluible en cuanto alguien se empecina en encontrarle fronteras" y, más adelante en el Prólogo: "Preferimos practicar" (...) "un corte transversal en el tiempo, brutal sin duda, pero también expeditivo y franco". El antólogo se preocupa -y se ocupa- de aclarar puntualmente que las exclusiones no poseen "carácter valorativo". Sabemos que, aun en el colmo de la mesura o, en el otro extremo, en el colmo de la desmesura o la ingenuidad, toda exclusión implica aun indirectamente una valoración. Sin embargo Paternain se ocupa de distinguir entre contemporáneo y vigente, y da suficientes pruebas de imparcialidad dentro de la parcialidad que todo seleccionador sufre -y a veces hace sufrir a los demás- inevitablemente. Se subraya el criterio (a nuestro juicio también huidizo, puesto que depende del propio sistema estético del seleccionador) de la calidad: "la calidad suele hallarse más difundida de lo que se cree, aunque en muchos casos sólo configure aciertos parciales". Asimismo se da cuenta de una limitación espacial con la que el autor tuvo que lidiar:

doscientas páginas para tres décadas de poesía que incluyen un relativamente extenso ensayo como lo es "36 años de poesía". Los autores seleccionados son: Fernando Pereda, Esther de Cáceres, Roberto Ibáñez, Selva Márquez, Alvaro Figueredo, Juan Cunha, Beltrán Martínez, Líber Falco, Pedro Picatto, Sara de Ibáñez, Susana Soca, Clara Silva, Idea Vilariño, Humberto Megget, Sarandy Cabrera, Carlos Brandy, Mario Benedetti, Ida Vitale, Zelmar Riccetto, Emilio Uccar, Amanda Berenguer, Ricardo Paseyro, Jorge Medina Vidal, Carlos Flores, Saúl Ibargoyen Islas, Marosa Di Giorgio Médicis, Washington Benavides, Walter Ortiz y Ayala, Milton Schinca.

R. C.

TRES LIBROS DE CUENTOS. Reúne, con una exclusión, todos los cuentos publicados por Mario Arregui en sus libros anteriores (**Noche de San Juan**, 1956, **Hombres y caballos**, 1960, y **La sed y el agua**, 1964), a los que agrega tres relatos escritos posteriormente. El excluido se titula "El caminante y el camino" y pertenece al libro de 1956. Los incorporados son: "Los contrabandistas", que cierra la sección «Hombres y caballos»; "Un cuento de amor", escrito para el volumen colectivo **La otra mitad del amor** -contado por ocho hombres- (Montevideo, 1969) y que incorpora a **La sed y el agua**; y en tercer lugar "Un cuento con un pozo" que ubica solitario en el último apartado del libro. El volumen se completa con un estudio de Angel Rama: "Mario Arregui: interrogación ética del hombre". La ambientación rural de los cuentos y el predominio de personajes pertenecientes a nuestra campaña sugirió más de una vez su filiación a la llamada literatura criollista. Arregui acusó la superficialidad de ese parentesco e incluso escribió un breve ensayo, "Literatura y bota de potro" (v. **Ramos generales**, Montevideo, 1985) donde hace "una especie de juicio sumario y de ajuste de cuentas al criollismo literario". En respuesta a una pregunta formulada en una entrevista, dijo: "Para calificar a un cuento como criollista no alcanza con que él tenga como personajes hombres del campo y como background una zona rural o una estancia. Falta, en primera instancia, algo que es básico: una voluntad de criolledad y su cosmovisión, donde lo criollo sea un héroe positivo,

digamos, o un cardinal valor de sostén. Nada parecido anda por mi literatura, creo." Aceptada esa discriminación, y tomados entonces como telón de fondo el ambiente rural y como accidente la pertenencia a ese medio, Alicia Migdal define el eje temático de los cuentos de Arregui: la muerte y el amor, al que agrega un tercer elemento de especial relevancia: la intromisión del narrador o relator, que en última instancia señala al mismo autor. El procedimiento más primitivo quizá sea la indagación hacia adentro del hombre, en su más radical soledad, rasgo que acentúa cuando el relato en primera persona desnuda ante nosotros a las víctimas de los desvelos y las lucubraciones. En este sentido "Mis amigos muertos", "Las formas del humo", "La sed y el agua" y sobre todo "La casa de piedras" urden una formulación narrativa y prohijan una temática que no lo abandonarán hasta el final y de las que "La compañera" o "El canto de las sirenas" del libro póstumo **Ramos generales** constituyen la culminación. Esta es la forma más evidente mediante la que Arregui pone al hombre ante las grandes interrogantes e incluso a merced de algunos penumbrosos conceptos. Pero no es la única. En otros relatos: "Noche de San Juan", "Diego Alonso", "Unos versos que no dijo" y hasta "Los ladrones" y "Un cuento con el diablo" indaga en distintas facetas del comportamiento de los hombres. Una tercera fase de su cuentística es la de una aproximación al relato de superficie, en que gana terreno un objetivismo de larga data en la literatura de nuestro siglo. Allí estarían "Un cuento de fogón", "Los caballos" y sobre todo "Tres hombres". Dos de los cuentos nuevos de este volumen serán pruebas irrefutables de la madurez narrativa de Arregui. "Los contrabandistas", exploración de un mundo complejo de vidas y creencias, que obliga a un difícil esfuerzo de escritura y el epílogo literario de esta etapa: "Un cuento con un pozo". Este es seguramente el más mentado de los cuentos de Arregui. Así lo resume A.S. Visca: "Martiniano Ríos percibe, mientras espera el día lavando morosamente un mate grande, que su perro Correntino da muestras de desasosiego; con las primeras luces sale del rancho a hacer una inspección y divisa una partida revolucionaria; decidido a no participar en la lucha, se esconde en un pozo manantial de agua; cuando sale, comprueba que su mujer ha sido reiteradamente violada y que han castrado a su hijo; desciende de nuevo al pozo y se suicida". Si aceptamos estas dos ideas dispares: 1) la observación de

Rama que encuentra en la narrativa de Arregui un proceso de aprendizaje que lo libera de las cogitaciones de los personajes (y de las propias) para irlos proyectando sobre el mundo y la historia a que pertenecen; y 2) el hallazgo de W. Penco al destacar "el drama del hombre cercado y a la vez en soledad, en el colmo de la soledad", podemos concluir que Arregui obtiene en este cuento la síntesis y el complicado equilibrio entre una visión del hombre en sociedad acosado por el drama y los conflictos exteriores a él (y de los que no se siente responsable) y una mirada prospectiva hacia su propio interior donde registra, sin que el cuento abuse de ello, el sustancial dilema de su ética. El "pozo" entonces se constituye en símbolo y metáfora que permite a Arregui, sin recurrir a los por momentos fatigosos deslices hacia adentro de algunos cuentos anteriores, interiorizar el drama primitivo del personaje. Como en "Los contrabandistas" (como en "Un cuento con insectos") no se abusa de las explicaciones -faltan algunas que ahondan el misterio de un hombre en situación extrema-. En contrario, son los indicios exteriores -el perro, los pájaros, la indecisión del diálogo, la presentación de los personajes y la descripción del pozo- los que van sugiriendo el conflicto elemental que transcurre en Martiniano Ríos. A caballo entre la artificiosidad descriptiva de "El pozo" de Güiraldes y la pura imagen traslaticia del de Onetti, este cuento con un pozo significa en este momento de la narrativa de Arregui la culminación y el más perfecto hallazgo.

O. B.

TRES TRISTES TANGOS. Con caracteres bien delineados, inmersos en la trivialidad cotidiana, en la lucha por el sustento y la prosperidad de los inescrupulosos, Alberto Paredes muestra el choque entre dos mundos de valores inconciliables: el de la dignidad por un lado (Jorge, apoyado por sus amigos Martín y Pablo), y por otro el afán de ascenso social (Ruben). La pieza evoca la amistad de tres personajes, pautada con letras de tango paralelas a las distintas situaciones. Aunque un juicio entablado contra una agencia publicitaria puede acarrearle el despido, Jorge sigue adelante con él. En una época de corrupción donde la generación a la que pertenecen los tres amigos ve vapuleados sus ideales de juventud (los hechos se desarrollan durante la dictadura), la decisión de Jorge les

reporta esperanza y alegría, porque aún pervive en ellos la exaltación de valores que Ruben -el hombre del momento- no puede entender y desdeña como cosa del pasado (Jorge: "No se puede estar dispuesto a cualquier cosa con tal de ganar... Es importante demostrar, por lo menos una puta vez, que uno es un tipo"). La obra se estrenó en 1983 obteniendo el premio Florencio de la crítica especializada y el "Hermes" del semanario **Correo de los Viernes**, siendo acogida por el público con tal receptividad que sirvió de inspiración a la serie televisiva "Los tres".

G.Mz.

TRIBUNA (1959). Diario de corta vida, **Tribuna** publicó los domingos un suplemento en un pliego que no alcanzó los diez números. Iniciada el 9 de agosto, la sección "Artes y Letras" fue confeccionada íntegramente por Omar Prego Gadea. Sin embargo el aporte crítico es muy escaso, apenas algún artículo, alguna crónica (una interesante indagación sobre el "Consistorio del Gay Saber" se destaca) y una sección de información cultural constituyen los aportes del coordinador. El resto de los materiales comprende textos éditos (algunos recogidos de libros) o adelantos de volúmenes de inminente aparición (**Montevideanos** de Mario Benedetti, por ejemplo), en su gran mayoría narraciones

P. R.

TRIBUNA UNIVERSITARIA Revista cultural, publicada en Montevideo, entre 1955 y 1963; alcanzó a once números. Entre sus redactores figuraron: Gustavo Beyhaut, Luis H. Vignolo, Roberto Ares Pons, Daniel Vidart, Mario Buchelli, Vivián Trías, Martínez Ces, Aldo Solari, Carlos Martínez Moreno, Roque Faraone, Arturo Ardao, Enrique Iglesias, Guillermo Vázquez Franco, Juan Antonio Oddone, Horacio Ferrer, Alfredo Errandonea. Tanto esta revista como **Nexo**, se distinguen por el desplazamiento que operan en el centro de gravedad de las preocupaciones de una generación: abandonan los temas artísticos y literarios para centrarse en los más vastos de la historia y la sociedad. Y éstos estarán signados por el nacionalismo, el latinoamericanismo, el revisionismo. Recogen la prédica de Carlos Quijano, Servando Cuadro y Julio Castro

en **Marcha** y la de los historiadores revisionistas argentinos. En realidad constituyen un grupo encabalgado entre dos generaciones, al punto de que es posible considerarlos como adelantados de los más jóvenes o como reservistas del 45. A la actitud primera de éstos, de preocupación ética y moralizante, oponen un tono de compromiso político nacional y latinoamericano, que las circunstancias históricas hacen ineludible y al que serán muy sensibles los mayores en forma general. El aspecto cronológico denota la misma situación de encabalgamiento: los integrantes del grupo fluctúan entre los extremos de edades.

G. M.

TROVA. Revista predominantemente literaria, publicada en Montevideo entre noviembre de 1978 y diciembre de 1981. De aparición irregular alcanzó nueve números divididos en dos épocas. La primera reúne al núcleo fundador integrado por estudiantes del Instituto de Profesores "Artigas", atreviéndose a desafiar el silencio cultural en el centro mismo de la represión dictatorial. La publicación está "dirigida especialmente a estudiantes y docentes", manteniéndose en su dirección el hoy profesor e investigador José Rilla. Los trabajos de las primeras entregas no se desvinculan del ámbito profesoral, contando con aportes de Oscar Brando, Luis Correa, Carolina Blixen y Rosario Sánchez, Rilla, Carlos de Massi, María E. Burgueño; pero también hay un espacio, aunque menor, para el reportaje cultural, las bibliográficas, el cine. En la creación literaria predominan los poetas inéditos (más poesía que cuento), la mayoría sin trayectoria posterior (a excepción de Luis Bravo y Silvya Riestra), y de estudiantes bastante más que veinteañeros (Benítez, Gomensoro). La segunda época, vinculada a la editorial Arca, gana en calidad de impresión pero sobre todo escapa a los márgenes de la revista estudiantil, alternando trabajos de algunos integrantes del grupo originario con aportes de escritores maduros como Mario Arregui, José P. Díaz, Juan Cunha, Héctor Galmés y otros más jóvenes pero destacados (T. Carson, Rafael Courtoisie), traducciones de Queneau a cargo de Idea Vilariño, entre lo más importante.

P. R.

U

ULTIMOS ROMANTICOS, PRIMEROS REALISTAS. Hacia la década del 80 del siglo pasado se trenzan una serie de temas y propuestas estéticas e ideológicas muy significativas, pues son en conjunto, expresión de un momento de culminación y apertura especialmente rico para la cultura nacional. "La distancia cultural que separa al 85 del 75 es, con exceso, la más grande que nuestro país haya recorrido en cualquier otra década de su existencia" (Arturo Ardao). El positivismo -las primeras polémicas, su paulatina y demoledora implantación gracias fundamentalmente a la reforma escolar vareliana en los 70 y la Universitaria en los 80- con sus ideas sobre el desarrollo científico y técnico, la primacía otorgada al mundo material, su idea de la evolución y el progreso, de la adaptación y atención al medio, es el gestor de esta "revolución cultural sin semejanza en nuestra historia." (Ardao). José Pedro Varela y Carlos Ma. Ramírez (ambos habían participado de la fundación del Club Universitario y de la Sociedad de Amigos de la Educación Popular en 1868) a través de una extensa polémica, de un nivel y temperatura excepcionales, suscitada a propósito de la publicación de **La Legislación Escolar** (1876), establecieron no solo los puntos principales de la confrontación entre espiritualismo y positivismo, también pusieron en juego una imagen, una interpretación, del pasado y

futuro de la nación uruguaya. La primera parte de este libro "De nuestro estado actual y sus causas" -tan innecesaria y condenable para Carlos Ma. Ramírez por su mirada agria y duramente enjuiciadora- está marcando un momento de profunda reflexión sobre el país. Entre los diversos aspectos que pautan el debate -la vigencia de sus concepciones filosóficas, la pertinencia de modelos culturales franceses o anglosajones- Carlos Ma. Ramírez acusa a Varela de contribuir con sus críticas al cuestionamiento sobre la viabilidad de la existencia del país como tal. Varias instituciones: el Club Católico (1875), la Sociedad Universitaria (1875) antro positivista luego refundido con el Ateneo cuando se crea este en 1877; y órganos de prensa: **La Razón** (1878), **El Bien Público** (1878), **El Día, El Siglo**; revistas: **El Espíritu Nuevo** (1878), "Tribuna del racionalismo", **Los Anales del Ateneo** (1881-1886), **La Revista** de la Sociedad Universitaria (1884-1885), son los núcleos cultos desde donde polemizan liberales, racionalistas y positivistas, y católicos, con entrecruzamientos y alianzas diversas (Analizadas entre otros por Ardao en **Espiritualismo y positivismo en el Uruguay** y Hugo Achugar en **Poesía y Sociedad**). Una concepción cívico-romántica de la poesía es la que impera en **Los Anales del Ateneo.** Alberto Palomeque, en el discurso inaugural de las "Veladas literarias" del Ateneo atribuye a la literatura "una misión altamente civilizadora" (**Anales del Ateneo** Nº 2, oct. 1881), y Anacleto Dufort y Alvarez clausura la misma velada, intercalando, entre otras, esta afirmación: "sé cuánto puede influir la literatura en los destinos de un pueblo..." Textos de Luis Melián Lafinur, José G. del Busto, José M. Sienra Carranza, Carlos Ma. y Gonzalo Ramírez, Santiago Maciel, Joaquín de Salterain, junto a traducciones y citas de Heine, Hugo, Byron, Bécquer, configuran el canon estético de ese romanticismo idealista, moralizador, de inspiración patriótica y escaso vuelo que inundó la época. Por supuesto, estas propuestas no agotan las del período. Silvia Rodríguez Villamil ha realizado un relevamiento de la prensa culta y popular de la segunda mitad del siglo XIX y parecería que un romanticismo de otro cuño (habría que revisar folletines de los diarios de mayor tiraje) circulaba por niveles más amplios de población. Da cuenta de la presencia de manifestaciones de un "teatro romántico nacional" de carácter "melodramático" que "alcanzaron gran aceptación valiéndose de la temática patriótica". Aporta otro dato interesante: mientras en la

prensa más popular sigue imperando el folletín romántico, en **La Razón**, ejemplo de prensa culta, se publican folletines de Pérez Galdós (febrero 1880-agosto 1888). En este marco de crisis y conflicto ideológico, de lucha por la imposición de un modelo literario realista o la perpetuación del romanticismo de uso, aparecen en 1888 las 2 obras literarias más importantes de lo que va del siglo XIX: **Tabaré** de Zorrilla de San Martín, culminación del romanticismo, e **Ismael** de Eduardo Acevedo Díaz, excelente iniciación realista, que puede disputar con **Grito de Gloria** en niveles de calidad literaria, pero mantiene su importancia primordial como origen del ciclo. La interrogación sobre los orígenes, eje de la obra de E. Acevedo Díaz y Zorrilla de San Martín (integrados ambos con sus escritos a la corriente de rehabilitación de la figura de Artigas, a la que aportaron, entre otros, Isidoro de María, Francisco Bauzá, Carlos Ma. Ramírez, Clemente Fregeiro) no podía surgir sino de una toma de conciencia de la apertura de una nueva era y la necesidad del balance abarcador de la que termina. Esto es, claro está, mucho más explícito en Acevedo Díaz, cuya evolución del racionalismo al positivismo, está marcando su flexibilidad ante el proceso modernizador que iba a cerrar una etapa en la vida del país. Dice Francisco Espínola que Acevedo Díaz "fue el único verdadero artista a quien se le dio el contemplar nuestro campo tal cual lo cruzaron las turbas emancipadoras: sin alambrados, sin palos telefónicos, sin vías de ferrocarril, sin puentes, resultando la suya la postrer mirada sobre un mundo que llegaba a su fin." Tanto Zorrilla como Acevedo Díaz, a pesar de inscribirse en escuelas literarias distintas, comparten una visión trascendente de la tarea del escritor. Solo desde la perspectiva del creador vate y hombre público, anterior a la concepción restringida y profesionalizada del escritor que madurará en el 900, es posible para ambos asumir la postura de intérpretes de la razón del ser nacional. Esta línea de continuidad entre el romanticismo y el realismo está señalada por Acevedo Díaz en una carta publicada en **El Siglo** (25.3.1893) a propósito de la muerte de Alejandro Magariños Cervantes: "Aunque de una escuela literaria distinta, por su fórmula, espíritu y tendencias; aunque mis gauchos melenudos y taciturnos no son sus gauchos caballerescos, líricos, sentimentales... aparte todo esto, justo es reconocer que si Hidalgo fue el precursor, él fue el divulgador, quien dio el santo y seña y enseñó a la juventud inteligente el secreto de las grandes

inspiraciones nacionales..." De esta común actitud espiritual entre Acevedo y Zorrilla surge otra afinidad estética: el aliento épico que sostiene la obra de ambos, inevitable cuando se quiere crear un "mito fundacional". Más allá de esos puntos de encuentro, las divergencias entre el romanticismo de Zorrilla y el romántico- realismo de Acevedo son notorias y muy conocidas. Mientras la epicidad de Zorrilla se plasma en el héroe individual (llámese Tabaré o los Treinta y Tres Orientales), el heroísmo de A. Díaz será colectivo, alentará fundamentalmente en los humildes y anónimos. Si A. Díaz necesitó "coturnos" para exaltar una realidad que debe ser emblema del espíritu nacional, es indudable que su visión parte de lo concreto, del reconocimiento del hombre y su medio. En Zorrilla el ideal aparece más descarnado, más sometido a principios y abstracciones. A. Díaz se apoya en esa mirada hacia atrás en la idea positivista de ir hasta el embrión para entender la evolución de los procesos. En Zorrilla la apertura hacia el pasado se da a través de la mente, los recuerdos. Si ambos elaboran un "mito fundacional", los momentos elegidos, las fuerzas en pugna, la perspectiva ideológica en fin, que sustenta sus obras será muy distinta. En 1879, Zorrilla de San Martín enfervoriza al público citado para la inauguración del Monumento a la Independencia de La Florida, con la lectura de "La Leyenda Patria" (Es sintomático que ante un acto en que se está rindiendo culto a la independencia oriental, Juan Carlos Gómez dejara sentada su disidencia). Más adelante, explicará el diagrama de su interpretación de la nacionalidad: "Este pueblo, mis amigos, ha ido penetrando en su historia y descubriéndose a sí mismo, en sentido inverso al orden cronológico, de los Treinta y Tres a Artigas; de Artigas a la reconquista de Buenos Aires; de la Reconquista al significado de Montevideo como metrópoli colonial..." (citado en el prólogo de Juan Pivel Devoto a **La Epopeya de Artigas**). Si "en el caso de los momentos "fundacionales" el "otro" representa la negatividad, es decir, lo que impide la plenitud de la presencia" (Francisco Panizza), siguiendo esa búsqueda de los orígenes que va de "La Leyenda Patria" (1879) al **Tabaré** (1888), lo que rescata Zorrilla en el lapso que va de una a otra obra (**La Epopeya de Artigas** es de 1910) es la tradición hispánica, católica, en oposición al indio, redimible en el caso de Tabaré por su bautismo y su cuota castiza -de ahí el sentido trágico de su muerte-, pero irredimible en cuanto raza.

Por el contrario, para A. Díaz en las tres primeras obras de su tetralogía **Ismael** (1888), **Nativa** (1890), **Grito de Gloria** (1893) el "otro" es el español o el portugués. El sentido de la nacionalidad se asienta en el artiguismo, en la recuperación de su bandera realizada por los Treinta y Tres, y en la presencia de un pueblo -con sus indios, negros, mestizos, también señoritos y mujeres- en armas. El imperativo fundante parece pesar tan fuertemente en los creadores nacionales que será un libro publicado en inglés en Londres (**La tierra purpúrea**, 1885) el que nos proporcionará una visión "actual" de nuestra ciudad y campo. Richard Lamb, recorre la Banda Oriental entre 1868 y 1869: a través de sus ojos de simpática ajenidad podremos descubrir nuestra realidad sin coturnos.

C. B.

UN PASO EN EL PINDO de Manuel de Araúcho. Editado en Montevideo por Imprenta de los amigos en 1835. El 10 de junio de ese año, en la sección correspondiente de **El Estandarte Nacional**, aparecía el siguiente aviso: "**Un paso en el Pindo**. Colección de poesías del Sr. D. Manuel de Araúcho. Un tomo de 25 pliegos. Primera obra de este género que se publica en este Estado Oriental del Uruguay por uno de sus hijos. (...) No se halla en el **Parnaso Oriental** publicado en Buenos Aires composición alguna de las que integran esta obra. Ella contiene varias especies de metros y asuntos, etc." Efectivamente, resultaba esta la primera edición de poesías escogidas de un autor oriental, publicada en nuestro país. Reunió Araúcho en las 188 páginas de este volumen canciones, odas, elegías, poesías escénicas, cartas amatorias, letrillas, sátiras y epigramas y poesías varias. Como su título lo indica, y aún los gustos de la época, la poesía recogida exhibe una neta filiación neoclásica. En varias secciones del poemario predomina la composición de inspiración patriótica. Pero es cuando se sacude la grandilocuencia y las rigideces académicas (y encomiásticas) que consigue aciertos poéticos: el unipersonal "El Hombre Duplicado o Petimetre hambriento", algunos epigramas y sobre todo el "Diálogo de dos gauchos, Trejo y Lucero" pueden destacarse del conjunto. De este permanece su mérito de pionero editorial.

O. B.

UNA CENTURIA LITERARIA (1924). Antología, preparada por Hugo D. Barbagelata, de poetas y prosistas uruguayos cuyos textos fueron escritos o publicados entre 1800 y 1900. La antología, que incluye 71 autores, se inicia con Francisco Acuña de Figueroa y se cierra con Delmira Agustini Una breve semblanza de cada uno de los autores antologizados precede a los textos que los representan y una introducción general, titulada "La literatura uruguaya", reseña la evolución de la misma y ubica las creaciones literarias dentro de su contexto histórico. El autor devidió la centuria que la antología abarca en 6 períodos: 1838-1855, 1855-1870, 1870-1880, 1880-1890, 1890 hasta fines del siglo XX, aunque, según él mismo expresa, no son demasiado precisos los límites que determinan los períodos ni "de rigurosa exactitud las fechas que los marcan". Globalmente considerada, la antología ofrece un panorama amplio -aunque pueden anotarse algunas ausencias, como, por ejemplo, Bernardo Prudencio Berro– de la literatura uruguaya del siglo XIX.

A. S. V.

UNA FORMA DE LA DESVENTURA. Cuando L. S. Garini (seud. de Héctor Urdangarín), publica su primer volumen de relatos (1963), sobrepasaba los 60 años de edad. A este libro le sucedieron **Equilibrio** (Aquí Testimonio, 1966) y finalmente **Equilibrio y otros desequilibrios** (Géminis, 1979), una obra concentrada en dos centenares de páginas y temáticamente circular. Desconcertó a una crítica que le fue -en términos generales- satisfactoria pero no entusiasta; se le filió a Felisberto Hernández y Armonía Somers (coincidieron tanto M. Benedetti como R. Cotelo); resultó excesivo el uso del procedimiento retórico del etcétera (súmese a los nombres anteriores los de J. P. Díaz y A. S. Visca); molestó la particularísima sintaxis; descolocó una tendencia que Benedetti define como "curiosa mezcla de afán de narrar y designio de ocultar"; se le retaceó su originalidad, o al menos no fue cabalmente admitida. Los quince cuentos breves del libro inicial a través de las vicisitudes de sus personajes siempre solitarios, siempre incomunicados entre sí y con el mundo, siempre asfixiados por un entorno al que no comprenden y no los acepta, reproducen muchas "formas de la desventura". La homologación

por el absurdo del equilibrio con su antítesis, metaforiza su propuesta estética, en ella recurre con insistencia al grotesco, a las situaciones marcadamente desagradables narradas con una fineza que elude siempre la náusea. A éstas "se las representa en una escenografía de pensiones baratas, de casas arruinadas, por medio del ejercicio del derecho de propiedad y del poder del dinero, o se instala en una ciudad abstracta y hostil". (R. Cotelo). Aunque en esa ciudad las "autoridades" (como en "La forma nueva") ejercen la represión, avalan la injusticia, maniatan a la libertad. Sus obsesiones: ausencia del afecto maternal, animación del objeto, estudio detenido del movimiento -tema frecuentemente vinculado a la ubicua presencia del gato-, la imposibilidad de satisfacer mínimas necesidades vitales (v. gr.: no poder evacuar el intestino), la ambigua presencia de los olores (exquisitos y desagradables), una atmósfera de indeterminación situacional, de exposición sensual, de orgánico y paradojal "desequilibrio". El primer vehículo formal para enunciar su experiencia narrativa es el entrecomillado, con él aísla segmentos del discurso que enuncian un lugar común con sesgo irónico. También el uso del etcétera cumple una doble función: por un lado imprime un tono algo desdeñoso al relato, reforzado por el empleo de la disyunción, y por otra parte jerarquiza los significados que aportan varias claves para la lectura.

P. R.

UNA RETORICA DEL SILENCIO. Funciones del lector y los procedimientos de la lectura literaria. (México 1984). En el marco de la Teoría de la Recepción, este libro de Lisa Block de Behar se ocupa de delinear finamente la presencia del lector en la obra literaria, recorriendo distintos autores, tanto creadores como teóricos. Sin embargo no es, precisamente, un libro alineado en una teoría estética, sino que su autora analiza en esta oportunidad un punto de vista de la obra literaria: el del lector. El objetivo de la obra no es entonces demostrarnos cuál es el verdadero enfoque de un texto literario, sino que intenta considerar el fenómeno de la comunicación estética a partir del receptor. El anonimato (el silencio y la oscuridad del lector por oposición a la expresión y la luz de la obra), la presencia inidentificable de cada lector en particular, actualización de un lector virtual con el que toda obra literaria necesa-

riamente cuenta, son el punto de partida para el análisis de ciertos procedimientos literarios concretos como la repetición y la fragmentación. También otros rasgos textuales son enfocados desde el punto de vista del receptor, como la ambigüedad propia del lenguaje literario, el concepto del sentido del texto en relación con la apertura de la obra, formas de la presencia del narratario en la obra, y otros. No falta aquí la referencia a Borges, en quien la doctora Block encuentra siempre una verdadera fuente de inspiración, fecunda y por demás eficaz. El libro todo es un "Elogio de la lectura", como el título de un capítulo lo señala, como el propio Borges lo ha realizado en más de una oportunidad. Se destaca el estilo del lenguaje de la autora, quien convierte su lúcido análisis de teoría literaria en una placentera y muy exigente lectura, tomando ambos adjetivos en su mejor sentido. El lenguaje aparece explotado hasta sus últimas consecuencias, y aprovechando al máximo sentidos y sonidos, en un juego que linda con la utilización literaria del mismo, y coincide con esta en cuanto a los criterios estéticos que rigen a ambos géneros.

L. F.

V

VERANEO. Obra de Juan Carlos Legido estrenada en 1961 por El Galpón, que recrea nostálgicamente el Montevideo de los años 30. En lo estructural se da un paralelo bien pautado, casi insensible, entre el otoño que llega y la despedida de los moradores de un rancho que ya no va a congregarlos por cuanto el predio ha sido comprado por un vecino rico. Años atrás, y en un baldío, Lalo construyó un rancho que tuvo por suyo, alojando a un grupo de amigos (todos ellos personajes verosímiles y de características peculiares, aunque semejantes -con la excepción de Lalo- en su ineptitud para ganarse la vida, melancólicos, desnorteados, aficionados al mate y a Gardel), pero las leyes les hacen cobrar conciencia de la realidad y en el final cada uno manifiesta su disposición a reorientar su vida. Perteneciente a la generación que reinstala el realismo en nuestro teatro, el autor hace aquí una exaltación de la amistad entendida al modo rioplatense y una entrañable pintura costumbrista del modus vivendi de ciertos sectores marginados.

G.Mz.

VERSITOS CRIOLLOS de Elías Regules .Acáp. cabe port.: "Vivo feliz con sangre americana,/ yo no tengo vergüenza de mi raza"./Viñeta/ Montevideo/Imprenta "La Rural" a vapor, Florida 84/1894. 41.p. A la edición «princeps» que constaba de 15 composiciones siguieron, a partir de 1900 y hasta hoy, 12 reediciones bajo el título de **Versos criollos** en las que se suprimió "¡Viva!" que cerraba el libro y se le añadieron hasta 39 nuevos títulos (Ed. definitiva de 1925, Claudio García, 158p.). Con acierto señala Ayestarán que "la obra poética de Regules puede estudiarse en tres planos: el artístico, el de su resonancia popular y otro, en fin, el de su paso a la supervivencia folklórica" (Prólogo a ed. Bib. Artigas, 1965-col. Clásicos uruguayos, 57). En el plano estrictamente artístico la obra, en su mayor parte en décimas y cuartetas, no resiste un análisis riguroso, aunque espigando en ella es posible encontrar alguna composición acabada (caso de "Mi tapera" y resplandores de una sencilla poesía teñida de romanticismo (la literatura criollista se inscribe en esa corriente). Esta fulguración poética encuentra su apoyo preferente en los cuatro, a veces en los dos, últimos versos de sus décimas, dos de las cuales motivaron bellísimas piezas musicales de Fabini. En el plano de su resonancia popular, por trasmisión preferentemente oral, sus versos se extendieron en el Uruguay y en la Argentina (Ver Ayestarán, Pról. cit. p. XXIV y XXV) y pasaron al acervo folklórico, superviviendo en la memoria del pueblo sin registro del nombre del autor.

E. S.

VIAJE DE MONTEVIDEO A PAYSANDU. Fue publicado por primera vez en la **Revista Histórica** Año II Nº 7 y 8, set.-dic.1910. Este célebre "diario" de viaje tiene su origen en el traslado de su autor, el Presbítero Dámaso Antonio Larrañaga, desde la capital de la provincia Oriental hasta Paysandú, para entrevistarse con Artigas en nombre del Cabildo. Describe en él los aconteceres de los veintiseis días que duró el mismo, contando ida y retorno, así como las muy pocas jornadas de permanencia en el "espartano" (así lo califica) campamento del Jefe de los Orientales. El interés de este texto, considerado uno de los inaugurales de nuestro acontecer literario, es múltiple: en sus páginas despliega

Larrañaga su inquietud científica, consignando con precisión las especies zoológicas y botánicas que va encontrando en el camino; abundan agudas observaciones sobre la conformación del suelo y acerca de accidentes geográficos. Pero además es un documento invalorable sobre la vida en la campaña entonces, la característica de los pocos pueblos, y hasta de las costumbres alimenticias. En lo literario, es una de nuestras primeras crónicas, y guarda similitud con tantos escritos de viajeros cultivados -sobre todo franceses e ingleses- que fueron comunes en aquellos tiempos.

A. Mi.

VIDA FEMENINA. Revista mensual, dirigida por María Teresa L. de Saenz, que entre 1918 y 1923 publicó casi sesenta números. "Revista del hogar y la mujer", se definía, y traía recetas de belleza y de cocina. Pero fue algo más. Estaba en su mayor parte dedicada a lo literario. Si a menudo faltaba el rigor, el espacio era generoso para los escritores que se iban imponiendo en nuestro medio. Entre ellos: J. L. Bengoa, J. Casal, E. Casaravilla Lemos, E. Bianchi, A. Curotto, A. Falco, L. A. de Herrera, A. Lasplaces, L. Luisi, E. Frugoni, P. Minelli, F. Silva Valdés, T. Vidal Belo, L. Vilariño, etc.

I. V.

VIDA MODERNA. Con el primer año del siglo **Vida Moderna, Revista mensual de Historia, Ciencias, Letras y Artes**, "ingresa en el concierto del periodismo". Su publicación completará un total de 39 apariciones en dos épocas: la primera, con 34 números entre noviembre de 1900 y setiembre de 1903; la segunda, mucho más breve, de octubre de 1910 a mayo de 1911, con un total de 5 ejemplares. Los 14 volúmenes en que se recoge encuadernada esta colección ronda las 6.000 páginas. Nombre apto el de **Vida Moderna**, se integró como consigna a un anhelo epocal que hizo de la idea del progreso, del adelanto y de la mirada al futuro un principio insoslayable. ("Vivir es progresar" sentenció Reyles en 1901). Al punto -y vaya sólo como ejemplo- que en el editorial del Nº 1 se exalta el comercio como fautor de un proceso de independencia y

libertad. No puede dudarse que el sostén y motor de la revista fue su director Raúl Montero Bustamante, un joven que aún no tenía 20 años, y una experiencia anterior: la **Revista Literaria**, del mismo año, unos meses antes. Compartió la dirección hasta febrero de 1903 con otro joven, Rafael Alberto Palomeque, y luego siguió solo con la fugaz codirección de Julio Lerena Joanicó en el número de setiembre de 1903. Sin embargo puede decirse que si Montero puso la impronta de su juicio crítico en la escasa sección literaria del primer período, fue don Alberto Palomeque (1852-1937) quien inspiró el tono de la revista hasta su retiro del país, en marzo de 1903. Un balance de los énfasis de **Vida Moderna** nos muestra una predilección por lo histórico, por la política internacional y por el derecho. De la mano de Alberto Palomeque se agitaron en particular los temas históricos que afectaron a su generación. El medio siglo (XIX) y todos sus componentes protagonizaron esta preocupación: el fin y la salida de la Guerra Grande, la política de fusión, el proyecto de Lamas, las propuestas de país. Y se vieron reflejados en la revelación del copiosísimo archivo epistolar diplomático y privado de Manuel Herrera y Obes entre 1847 y 1852, que publicaron parcialmente en unos cuantos cientos de páginas, a lo largo de varios números. Es asimismo Palomeque propulsor de una polémica contra el libro de Carlos Oneto y Viana, **El pacto de la Unión** (1900), en la que hace interceder a Doroteo Márquez Valdés con una serie de artículos exegéticos sobre la Unión Liberal (todo esto a partir de marzo de 1902). No muy lejano (setiembre de 1902) y como convidado de piedra aparecerá Julio Herrera y Reissig, con su memorable "Epílogo wagneriano a **La política de fusión**, con surtido de psicología sobre el imperio de Zapicán". El artículo de Herrera y Reissig, que se apoya en la crítica del libro de Oneto y Viana citado en su título, resulta un ácido comentario sobre el conservadurismo y la mediocridad uruguayas. Descubre además a un Herrera y Reissig positivista y spenceriano, difusor de las ciencias que permiten "conocer la naturaleza de los sucesos". Respecto a los gustos literarios, ellos fueron de la mano de Raúl Montero Bustamante. Y, hay que decirlo, el joven crítico y poeta abandonó los pocos riesgos que había exhibido en su anterior experiencia (en crítica y creación) y empuñó un gusto mesurado, burgués, espantable ante mucho de lo nuevo, llámese decadencia o símbolo. Este aspecto de Montero Bustamante, que quedará patente en su **Parnaso Oriental** de

1905, puede recogerse tanto del material seleccionado para publicar, como de los comentarios bibliográficos. De lo primero abundaron los poetas olvidables (y efectivamente olvidados) con insistencias absurdas como el pésimo Ricardo Sánchez. No todo fue desecho, o mejor, entre ellos fueron apareciendo algunas páginas importantes sobre todo de Alvaro Armado Vasseur (Américo Llanos era su seudónimo), María Eugenia Vaz Ferreira, Julio Supervielle (muy poco), el mismo Julio Herrera y Reissig y Juan José Illa Moreno. Las afinidades y gustos de Montero Bustamante fueron nítidas con escasas inflexiones. Admirador incondicional de Zorrilla de San Martín ("el poeta más grande que ha tenido la América española" escribe en el **Parnaso...**) junto a él se salvará, de los mayores, Rafael Fraguciro. Enemigo acérrimo del romanticismo del 30 por metafórico y exagerado (acusa a Roxlo de volver a él, agosto de 1902), lo es también de la delicuescencia modernista. Queda evidente en la crítica impiadosa a **Los arrecifes de coral** (aunque no a Quiroga, su autor) en el número de dic-enero 1901, o aún más explícitamente en la bibliográfica dedicada al libro **Solaz** de Luis Martínez Marcos en abril de 1901. Portador de una visión optimista de la vida, no puede soportar las caídas en el pesimismo de Reyles (**La raza de Caín**, dic. 1900) o del mismo Viana, que dan cuenta de una decadencia muy ajena a su espíritu (esto no impide que se cuele un cuento como "Caza mayor" de Florencio Otero Mendoza, nov. 1901, de morboso erotismo). En cuanto a opiniones de lo inmediato a su generación y su sensibilidad, María Eugenia Vaz Ferreira y su poesía que "surge de lo íntimo, de lo hondo del ser" (nota a "Invicta", poema publicado en julio de 1902) parecen ser los paradigmas. No sólo se publicó a esta poetisa de la "sinceridad" y "la noble arquitectura", sino que en mayo de 1903 apareció un artículo de Alberto Nin Frías en que se estudia la obra de María Eugenia por primera vez. De Julio Herrera y de la Torre de los Panoramas se hace un balance leyendo el **Almanaque artístico del siglo XX para 1903**, en el número de marzo de 1903. Si se quiere aún confirmar el conservadurismo de Montero Bustamante puede leerse, ya en la segunda época, noviembre de 1910, el artículo que dedica al pintor Juan Manuel Blanes. Es sintomático que Montero inicie esta 2a. época con la frase de Fray Luis de León "Decíamos ayer", como si nada hubiera pasado. Aunque agregue algún gusto nuevo: el neorromanticismo, una inclinación -para la revista- más

marcada hacia lo artístico y un concepto periodístico diferente, con artículos menos extensos. Otras definiciones quedarán fijadas ante la muerte de Zola, en el balance de Nin Frías de octubre de 1902; en las acotaciones a la novela hechas por Pedro Cosio en el número de setiembre de 1902; o ante la muerte de Florencio Sánchez en la 2a. época, Nº. 2 de noviembre de 1910. Ya sin orden, interesa destacar del conjunto: el clásico trabajo "Eduardo Acevedo Díaz (del natural)" en mayo de 1901 escrito por Alberto Palomeque; la inclusión de páginas de temas americanos: chilenos, paraguayos, argentinos, brasileños; las primeras repercusiones de la poesía de Emilio Frugoni; la gracia de los "Geroglíficos" de Fr. Alvaro Diez (seud. de Alfredo Varzi, colaborador permanente); y un constante dar cuenta de libros y revistas uruguayas y extranjeras, que hace de esta publicación una de las referencias inevitables en los albores del siglo XX.

O. B.

VIEJO RELOJ DE CUCO. Promisorio primer libro de Selva Márquez, Premio del Ministerio de Instrucción Pública en 1934, publicado en 1936. Eligiendo la sencillez expresiva su verso oscila entre octosílabos asonantados, endecasílabos irregulares y un libre metrismo atento al ritmo interno, todo al servicio de un naturalismo subjetivo (registros de Juana de Ibarbourou) que irá transitando desde un humanishumanismo, a ultranza, por los desposeídos hasta un despojamiento de auténticos matices intimistas. Es destacable la calibrada estructura de esta obra. Tres secciones que convergen hacia el eje temático de la "temporalidad": "Las horas de la ventana", "Las horas de la estancia interior" y "Las horas del mundo". El primer grupo alterna el mundo de "los otros" y el propio, en una dialéctica donde confluyen: las miserias sociales del barrio, la elegía romántica por una naturaleza atrapada en el asfalto, la empatía con inmigrantes (polacos, judíos,) sumándose a "la tristeza canallesca de un tango arrabalero". La segunda parte desarrolla la antítesis "deseo/frustración". El tópico del cuerpo marchitándose, la mujer ("yo, la virgen loca") que sueña un amor que es "humano y divino a la vez". Así la ficción (ver "Mis Marionetas") o el delirio, en su fugaz elevación (ver "Humo de cáñamo") son las únicas salidas de un laberinto

donde la vida se siente vencida de antemano. Este conflicto, en su origen carnal, trasunta una problemática irresuelta con la axiología de la "culpa" hebreo cristiana, que termina canalizándose en una "nostalgia" cuya metafísica sería algo así como: la trágica pérdida de lo que nunca se obtuvo. En la última parte, "Mascarón de Proa" (pág.71), expone a modo de síntesis: "Habemos/así almas como tú, mascarón de proa./Almas que fuimos árbol:hojas, sombras y trinos./Nos hacharon las manos que labran los destinos, nos ataron a un barco, sordas, ciegas y mudas..." Con sólo dos libros posteriores, más depurados y personales, esta poeta ocupa un destacado lugar en nuestra lírica, lugar que es necesario rescatar y devolverle.

L. B.

BIBLIOGRAFIA DE BIBLIOGRAFIAS SOBRE LITERATURA URUGUAYA

ADVERTENCIA El carácter informativo pero, a la vez, la precisión técnica que el **Diccionario de literatura uruguaya** se propuso, justifica a esta zona en tanto expande los intereses de búsqueda para el lector-investigador. En este registro se contempla a lo que «canónicamente» se admite como literatura. No ingresaron en él ni los estudios sinópticos (historias de la literatura, ensayos generales o particulares) ni los registros de producción corriente, ni los índices de revistas. Se admiten, no obstante: 1) Diccionarios y bibliografías sobre prensa periódica e imprentas, cuya relación con el espesor socio-cultural del libro y el autor es ineludible; 2) algunos artículos o monografías que contengan bibliografías sumarias de aspectos conexos a la literatura, inexplorados en otros trabajos mayores. En todos los casos se hace constar solo la última versión de una bibliografía, omitiéndose deliberadamente las ediciones anteriores de una obra siempre que esta conserve su estructura y posea ediciones complementarias. El registro se articula sobre seis categorías: (I) Diccionarios de literatura y obras bio-bibliográficas, (II) Imprentas, (III) publicaciones periódicas (revistas y prensa), (IV) Bibliografías y catálogos de autores uruguayos, (V)Guías documentales y (VI) Bibliografías generales. Buena parte de los materiales que revistan en los asientos bibliográficos han sido auxiliares del trabajo que se llevó a cabo

en los tres tomos de nuestra obra. Corresponde destacar la precedencia del libro **Bibliografía de bibliografías uruguayas**, de Luis Alberto Musso Ambrosi (1964), cuya consulta ha sido fundamental para el presente aporte. Asimismo ha prestado significativa utilidad el libro de Walter Rela, **Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya (1835-1968)** (1969). El profesor Diego González Gadea ha contribuido en la confección de este registro con generosas sugerencias y también con valiosos materiales.

(I) DICCIONARIOS DE LITERATURA Y OBRAS BIO-BIBLIOGRAFICAS

Fernández Saldaña, José María. **Diccionario uruguayo de biografías,** 1810-1940, Montevideo: Amerindia. 1945, 1366 pp.

Oreggioni, Alberto (dir.)/Penco, Wilfredo (coord.). **Diccionario de literatura uruguaya,** Montevideo: Arca-Credisol, tomo I. 1987, 317 pp.; tomo II. 1987, 341 pp.

Paganini, Alberto/Paternain, Alejandro/Saad, Gabriel. **100 autores del Uruguay**, Buenos Aires: CEDAL (Capítulo Oriental Nº 45). 1969, 92 pp.

Rela, Walter. **Diccionario de autores uruguayos**, Montevideo: De la Plaza. 1986, 397 pp.

Rela, Walter. **Diccionario de autores teatrales uruguayos. Breve historia del teatro uruguayo. S. XIX-XX**, Montevideo: Proyección. 1988, 138 pp.

Scarone, Arturo. **Diccionario de seudónimos del Uruguay**. (Prólogo de Ariosto D. González), Montevideo: Claudio García, 2ª. edición, 1942, 632 pp.

Scarone, Arturo. **Uruguayos contemporáneos. Nuevo diccionario de datos biográficos y bibliográficos**, Montevideo: Barreiro y Ramos. 1937, 610 pp.

Schulkin, Augusto I. **Historia de Paysandú. Diccionario biográfico**, Buenos Aires: Von Roosen. 1958, 3 vols.

(II) IMPRENTAS

Estrada, Dardo. **Historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo. 1810-1865**, Montevideo: Serrano. 1912, 318 pp.

Furlong Cardiff, Guillermo. "Impresos montevideanos", en: **El colegio**, Montevideo, Nº 5, agosto de 1930 y Nº 8, noviembre de 1930.

Furlong Cardiff, Guillermo/Arana, Enrique. "La imprenta de la Caridad (1822-1855) Historia y bibliografía", en: **Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay**, Montevideo, vol. 9, 1932. (También en Apartado, Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1932, 164 p.).

Furlong Cardiff, Guillermo/Pivel Devoto, Juan E./Cardozo, Efraím/ Selva, Manuel. **Historia y bibliografía de las primeras imprentas rioplatenses, 1700-1850 (...)**, Buenos Aires: Guaranía-Librería del Plata. 1953-1959, 3 vols. (Las de Uruguay en: t. I, pp. 515-519 y t. III, pp. 391-413).

Medina, José Toribio. **Historia y bibliografía de la imprenta en Montevideo (1807-1810)**, La Plata: Taller de Publicaciones del Museo. 1892.

Pivel Devoto, Juan E./Furlong Cardiff, Guillermo. "Historia y bibliografía de la 'Imprenta de la Provincia' (1826-1828) y de la 'Imprenta en San Carlos' (1825-1827)", en **Revista del Instituto Histórico y Geográfico**

del Uruguay, Montevideo, t. VII, 1930. (También en Apartado, Montevideo: El Siglo Ilustrado, 1930, 92 pp.).

(III) PUBLICACIONES PERIODICAS (REVISTAS Y PRENSA)

(Asociación de la Prensa. Montevideo. Escuela Experimental de Periodismo). **Exposición de siglo y medio de periodismo nacional**, Montevideo, 16 de marzo de 1959.

Barrios Pintos, Aníbal. **Minas. Hitos de su historia. Contribución documental**, Montevideo: Ed. Minas. 1955.

Barrios Pintos, Aníbal. "La prensa de Colonia", en: **Colonia, 275 aniversario de la ciudad**, Montevideo: Ed. Minas. 1955.

Barrios Pintos, Aníbal. "La prensa minuana. Desde sus orígenes hasta la aparición de `La Unión', decano de la prensa nacional", en: **La unión**, Minas, 31 de diciembre de 1963, p. 9.

Barité, Mario/Ceretta, María Gladys. **Guía de revistas culturales uruguayas 1895-1985**, (Prólogo de Jorge Ruffinelli), Montevideo: El Galeón. 1989, 101 pp.

Castellanos, Alfredo. **Contribución de los liceos departamentales al desarrollo de la vida nacional (1912-1962)**, Montevideo: Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria. 1967, 206 pp. (Reseña y cronología de publicaciones estudiantiles en: pp. 176-191).

Cerda Catalán, Alfonso. **Contribución a la historia de la sátira política en el Uruguay: 1897-1904**, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias. 1965, 78 pp.

De Vera, Jorge. "Nómina de las principales publicaciones periódicas católicas en el Uruguay", en: **El bien público**, Montevideo, 23 de noviembre de 1956, 2a. sección, p. 2.

Fernández y Medina, Benjamín. **La Imprenta y la Prensa en el Uruguay desde 1807 a 1900**, Montevideo. 1900, 87 pp.

(Francia, Ministerio de Información de la República. Oficina Central para América del Sur). **Indice de revistas francesas de filosofía, historia y literatura**, Montevideo: Goes. s. f., 20 pp.

Lockhart, Washington. **Historia del periodismo en Soriano**, Mercedes: Ed. Revista histórica de Soriano. 1963, 82 pp.

López, Francisco H. "La prensa departamental 1874-1918. Datos históricos por el Dr. Francisco H. López, tomados de un proyecto sobre creación del Archivo Periodístico, sancionado por la Junta Económica Administrativa el 30 de diciembre de 1918, en: **Ecos del Este**, Roca, enero 5 de 1932.

Olarreaga Leguisamo, Manuel. **El periodismo en el departamento de Salto (Aportes para una historia del periodismo)**, Salto. 1962, 36 pp.

Praderio, Antonio. **Indice cronológico de la prensa periódica del Uruguay, 1807-1852**, Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias. 1962, 126 pp.

Ramírez, Arbelio. **Aportes para la historia del periodismo en el departamento de Soriano, 1857-1940**, Montevideo: L.I.G.U. 1951, 54 pp.

Rodríguez, Mercedes/Ruiz, Ana María. **Bibliografía de la prensa periódica de Montevideo 1906-1930**, (Prólogo de Alfredo R. Castellanos), Montevideo: El Galeón. 1990, 162 pp.

Scarone, Arturo. "La prensa periódica del Uruguay" (1852-1905), en: **Revista Nacional**, Montevideo, t. 9, febrero 1940, Nº 26; t. 10, mayo 1940, Nº 29; t. 11, setiembre 1940, Nº 33; t. 14, junio 1941, Nº 42; t. 17,

enero 1942, Nº 49; t. 18, mayo 1942, Nº 53; t. 20, diciembre 1942, Nº 60; t. 23, julio 1943, Nº 67 y t. 25, febrero 1944, Nº 74.

Urioste, Antero. "La imprenta y la prensa de Rocha 1874-1940", en: **Revista Nacional**, Montevideo, t. 16, octubre 1941, Nº 46.

Ureña González, Camilo. **Crónicas de Treinta y Tres. Siete lustros de periodismo bravío. Volumen I, Los periodistas**, Montevideo: Prometeo. 1948, 83 pp.

Ureña González, Camilo. **Reseña histórica de Cerro Largo**, Montevideo: La Universal. 1945, 191 pp. (Notas sobre periódicos en: pp. 63-66).

Zinny, Antonio. **Historia de la prensa periódica de la República Oriental del Uruguay, 1807-1852**, Buenos Aires: Imprenta y Librería de Mayo, 1883, 504 pp.

(IV) BIBLIOGRAFIAS Y CATALOGOS DE AUTORES URUGUAYOS (Entradas por orden alfabético de escritores)

Acevedo Díaz, Eduardo

(Montevideo. Biblioteca Nacional). **Bibliografía crítica de Eduardo Acevedo Díaz**, Montevideo. s. f., 4 pp. mimeog.

Rela, Walter. **Acevedo Díaz. Guía bibliográfica**, Montevideo: Ulises. 1967, 83 pp.

Batto, Mabel et al. **Exposición bibliográfica y documental Eduardo Acevedo Díaz**, Montevideo: Biblioteca Nacional. 1981, 86 pp.

Acuña de Figueroa, Francisco

(Montevideo. Biblioteca nacional). **Exposición Francisco Acuña de Figueroa. Manuscritos, impresos, piezas iconográficas y bibliografía. 1891-1941**, Montevideo: Comisión Nacional de Homenaje. 1941,

29 pp. mimeog.

Bauzá, Francisco

Xalambrí, Arturo E. **Rememoración de Francisco Bauzá**, Montevideo: Mosca Hnos. 1950, 40 pp.

Benedetti, Mario

Ruffinelli, Jorge. "Bibliografía", en **Mario Benedetti. Variaciones críticas**, Montevideo: Libros del Astillero. 1973, pp. 193-219.

Casal, Julio J.

(Montevideo. Biblioteca nacional). **Muestra bio-bibliográfica. Julio J. Casal: El poeta y su revista Alfar**, Montevideo: M.E.C. 1984, 12 pp.

De María, Isidoro

(Montevideo. Biblioteca Nacional). **Exposición Isidoro De María. Centenario del primer ensayo biográfico sobre Artigas**, Montevideo. 1960, 24 pp.

Pivel Devoto, Juan E. **Isidoro De María. Biografía, bibliografía, publicaciones periódicas dirigidas o en las cuales colaboró**, en: De María, Isidoro. **Rasgos biográficos de hombres notables de la República Oriental del Uruguay**, Montevideo: Claudio García. 1939, vol. I, pp. 5-10.

Fernández Saldaña, José María

Musso Ambrosi, Luis Alberto. **José María Fernández Saldaña. Relación de su obra bibliográfica**, Montevideo: Biblioteca nacional. 1989, 83 pp.

Figari, Pedro

Samano de Bermúdez, Carmen /Vilariño, Idea. "Bibliografía de Pedro Figari", en: **Boletín informativo. Biblioteca y Museos Pedagógicos**, Montevideo, octubre 1955.

(Montevideo. Biblioteca nacional). **Exposición Pedro Figari. Centenario de su nacimiento 1861-1961**, Montevideo. 1961, 51 pp.

Hernández, Felisberto

Rela, Walter. "Bibliografía, 1926-1982", en: **Felisberto Hernández. Valoración crítica**. Autores Varios, Montevideo: Ciencias. 1982, pp. 125-137.

Herrera, Ernesto

Rela, Walter "Bibliografía" en **Revista de la Biblioteca Nacional** año I Nº 1 Montevideo, 1966, 106-112 pp.

Lamas, Andrés

Furlong Cardiff, Guillermo. **Bibliografía de Andrés Lamas**, Buenos Aires: Didot. 1944, 366 pp.

Onetti, Juan C.

Verani, Hugo J. "Bibliografía", en: Verani, Hugo. **Onetti: el ritual de la impostura**, Caracas: Monte Avila. 1981, pp. 281-333.

Quiroga, Horacio

Boulle Christauflour, Annie. "Proyecto para obras Completas de Horacio Quiroga", en: **Bulletin Hispanique**, Bordeaux. 1965.

Rela, Walter. **Horacio Quiroga: repertorio bibliográfico anotado,** Buenos Aires: casa Pardo. 1973, 145 pp.

Rama, Angel

Blixen, Carina/Barros-Lémez, Alvaro. **Cronología y bibliografía Angel Rama**, Montevideo: Arca. 1986, 230 pp.

Real de Azúa. Carlos

Sabelli de Louzao, Marta/Rodríguez Pereira, Ricardo. "Bibliografía de Carlos Real de Azúa", en: **Cuadernos del CLAEH**, Montevideo, 2da. serie, año 12, 1987/2, pp. 129-138.

Reyles, Carlos

Rela, Walter: **Carlos Reyles: Guía bibliográfica,** (Prólogo y notas de Emir Rodríguez Monegal), Montevideo, Ulises, 1967, 67 pp.

Rodó, José E.

Ibañez, Roberto. **Originales y documentos de José Enrique Rodó,** Montevideo: Comisión de Investigaciones Literarias. 1947, 5 pp.(Montevideo. Biblioteca nacional). **Originales y documentos de José Enrique Rodó (1871-15 de julio-1971),** Montevideo. 1971, 16 pp.

Scarone Arturo. ***Bibliografía de José Enrique*** **Rodó**, Montevideo: Imprenta Nacional. 1930, t. I, 274 pp.;t.II, 518 pp.

Sánchez Florencio

Rela, Walter. **Repertorio bibliográfico anotado de Florencio Sánchez,** Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina Ricardo Rojas. 1973.

(Montevideo. Biblioteca Nacional). **Florencio Sánchez 1875-1975. Centenario de su nacimiento. Bibliografía**, Montevideo. 1975, 53 pp.

Vaz Ferreira, Carlos

Albanell Mac Coll, Norah. "Bibliografía de Vaz Ferreira", en: **Revista interamericana de bibliografía**, Washington, julio-setiembre de 1958, vol. 8, Nº 3, pp. 145-255.

Ardao, Arturo. **Bibliografía de Carlos Vaz Ferreira (libro, folleto, hoja suelta)** (...), Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias. 1963, 14 pp.

Vaz Ferreira, María Eugenia

(Montevideo. Biblioteca nacional). **María Eugenia Vaz Ferreira. 1875-1975. Bibliografía**, Montevideo. 1975, 98 pp.

Viana, Javier de

Barros-Lémez, Alvaro. **La obra cuentística de Javier de Viana**, Montevideo: Libros del Astillero. 1985, 152 pp.

Zorrilla de San Martín, Juan

Xalambrí, Arturo E. "Bibliografía fragmentaria y sintética del doctor Juan Zorrilla de San Martín", en: **Tribuna Católica**, Montevideo, año XXI, 1955. (También en Apartado: 1956, 39 pp.).

Ibáñez, Roberto. **Originales y documentos de Juan Zorrilla de San Martín** (...), Montevideo: I.N.I.A.L. 1956, 100 pp.

Batto, Mabel et al. **La leyenda Patria de Juan Zorrilla de San Martín (1879-1979). Exposición documental**, Montevideo: Biblioteca Nacional. 1979.

Zum Felde, Alberto

Batto, Mabel et al. **Exposición bibliográfica y documental Alberto Zum Felde**, Montevideo Biblioteca Nacional. 1980, 71 pp.

(V) GUIAS DOCUMENTALES

Archivos de la Biblioteca Nacional: Nº 1, Montevideo, 1987 (contiene: "Guía de la colección de Alberto Zum Felde"); Nº 2, Montevideo, 1988 (contiene, del Archivo documental literario de la Biblioteca Nacional, a las colecciones: Eduardo Acevedo Díaz, Delmira Agustini y Enrique Amorim); Nº 3, Montevideo, 1989 (contiene, del Archivo Documental Literario de la Biblioteca Nacional, a las colecciones: Julio Herrera y Reissig, José Enrique Rodó, Florencio Sánchez, Roberto De las Carreras, Horacio Quiroga y Ernesto Herrera).

Pivel Devoto, Juan et al. **Guía para la consulta de los fondos documentales del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios del Uruguay**, Montevideo. 1962, 151 pp.

Scarone, Arturo. "Los manuscritos de la Biblioteca Nacional", en: **Revista Nacional**, año I, t. 1, Nº 11, noviembre de 1938, pp. 236-276.

(VI) BIBLIOGRAFIAS GENERALES (SELECCION)

(Montevideo. Biblioteca Nacional). **Anuario bibliográfico uruguayo**, Montevideo. Años: 1946 al 1949 y 1968 al 1987.

Arredondo, Horacio. **Bibliografía uruguaya (Contribución)**. Montevideo. 1929, 182 pp.

Arredondo, Horacio. "Bibliografía de viajeros. Contribución gráfica", en: Arredondo, H. **Civilización del Uruguay**, Montevideo: Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay. 1951, t. II, pp. 3-110.

Díaz, José Simón. **Bibliografía de la Literatura Hispánica.** (Dirección y prólogo de Joaquín de Entrambasaguas), Madrid: Consejo superior de Investigaciones Científicas. 1950-1961, 6 vols.

Mascaró, Pedro. **Anales de la bibliografía uruguaya,** Montevideo: Imprenta a vapor La Nación, t. I. 1895 (Literatura en sección XII).

Musso Ambrosi, Luis Alberto. **Bibliografía de las bibliografías uruguayas. Con aportes a la historia del periodismo en el Uruguay,** Montevideo: Imprenta Castro y Cía. 1964, 102 pp.

Rela, Walter. **Contribución a la bibliografía de la literatura uruguaya,** Montevideo: Síntesis (2ª. ed.). 1963, 76 pp.

Rela, Walter. **Repertorio bibliográfico del teatro uruguayo,** Montevideo: Síntesis. 1965, 35 pp.

Rela, Walter. **Fuentes para el estudio de la literatura uruguaya. 1835-1968,** Montevideo: Banda Oriental. 1969, 134 pp.

Rela, Walter. **Literatura Uruguaya. Tablas cronológicas. 1835-1985. Indice de publicaciones periódicas. 1838-1986,** Montevideo: Universidad Católica del Uruguay. Dámaso Antonio Larrañaga. 77 pp.

Sansone de Martínez, Eneida. **La imagen en la poesía gauchesca,** Montevideo: Facultad de Humanidades y Ciencias. 1962 (Bibliografía de literatura gauchesca en: pp. 397-416).

Welch, Thomas L. **Bibliografía de la literatura uruguaya (prólogo de Val T. Comie),** Washington, D. C.: O.E.A. 1985, 502 pp.

P. R.

INDICES

– Cronológico
– Autores

INDICE CRONOLOGICO
ORDENADO POR CATEGORIAS

POESIA

1812	Cielitos y diálogos patrióticos	Hidalgo, Bartolomé
1835	Un paso en el Pindo	Araucho, Manuel
1842	Poesías	Berro, Adolfo
1857	La Malambrunada	Acuña de Figueroa, Francisco
1868	Los Cantos de Maldoror	Ducasse, Isidore
1879	La Leyenda Patria	Zorrilla de San Martín, Juan
1888	Tabaré	Zorrilla de San Martín, Juan
1894	Versitos Criollos	Regules, Elías
1904	Mujeres Flacas	Minelli González, Pablo
1905	Psalmo a Venus Cavalieri	Carreras, Roberto de las
1909	Los Peregrinos de Piedra	Herrera y Reissig, Julio
1911	Naderías	Sienra, Roberto
1913	Los Cálices Vacíos	Agustini, Delmira
1916	Paja Brava	Alonso y Trelles, José
1917	Pantheos	Sabat Ercasty, Carlos
1918	Praderas Soleadas	Lerena Acevedo, Andrés Héctor
1919	Lenguas de Diamante	Ibarbourou, Juana de
1921	Agua del Tiempo	Silva Valdés, Fernán
1922	Raíz Salvaje	Ibarbourou, Juana de
1922	Alas Nuevas	Ipuche, Pedro Leandro
1922	Nomenclatura y Apología del Carajo	Acuña de Figueroa, Francisco
1924	La Isla de los Cánticos	Vaz Ferreira, María Eugenia
1925	Himnos del Cielo y los Ferrocarriles	Parra del Riego, Juan
1926	La Guitarra de los Negros	Pereda Valdés, Ildefonso
1927	Palacio Salvo	Ortiz Saralegui, Juvenal
1927	Canción de los pequeños círculos y los grandes horizontes	Basso Maglio, Vicente
1927	El hombre que se comió un autobús	Ferreiro, Alfredo Mario
1929	El pájaro que vino de la noche	Cunha, Juan

1929	Los Adioses	Sabat Ercasty, Carlos
1930	Las Formas Desnudas	Casaravilla Lemos, Enrique
1935	Tacuruses	García, Serafín J
1936	Viejo reloj de cuco	Márquez, Selva
1937	Poemas del ángel amargo	Piccatto, Pedro
1939	Despedida a las nieblas	Martínez, Beltrán
1940	Canto	Ibáñez, Sara de
1945	La cabellera oscura	Silva, Clara
1947	Rey Humo	Brandi, Carlos
1949	Nuevo Sol Partido	Megget, Humberto
1950	Homo Ciudad	Pérez Gadea, Saúl
1956	Mundo a la vez	Figueredo, Alvaro
1956	Poemas de la oficina	Benedetti, Mario
1956	Tiempo y tiempo	Falco, Líber
1957	Poemas de amor	Vilariño, Idea
1958	En el tiempo	Maia, Circe
1960	Cada uno en su noche	Vitale, Ida
1961	A eso de la tarde	Cunha, Juan
1962	Las puertas	Medina Vidal, Jorge
1963	Quehaceres e invenciones	Berenguer, Amanda
1965	Las milongas	Benavides, Washington
1969	Poemas Sex	Schinca, Milton
1971	Los papeles salvajes	Di Giorgio, Marosa
1975	Hokusai	Benavides, Washington
1980	Las oscuras versiones	Fierro, Enrique
1980	Apalabrar	Puig, Salvador
1983	La casa de la piedra negra	Arbeleche, Jorge
1986	Durar III	Macedo, Juan Carlos
1987	La dama de Elche	Berenguer, Amanda
1990	Pruebas al canto	Pereda, Fernando

NARRATIVA

1787	Carta escrita en 1787 para la Italia	Pérez Castellano, José Manuel
1850	Caramurú	Magariños Cervantes, Alejandro
1885	La tierra purpúrea	Hudson, Guillermo Enrique
1888	Ismael	Acevedo Díaz, Eduardo
1892	El combate de la tapera	Acevedo Díaz, Eduardo

1892	Charamuscas	Fernandez y Medina, Benjamín
1896	Campo	Viana, Javier de
1899	Gaucha	Viana, Javier de
1901	Gurí	Viana, Javier de
1910	Viaje de Montevideo a Paysandú	Larrañaga, Dámaso Antonio
1916	El terruño	Reyles, Carlos
1917	Cuentos de Amor de Locura y de Muerte	Quiroga, Horacio
1918	Doñarramona	Bellán, José Pedro
1922	El embrujo de Sevilla	Reyles, Carlos
1926	Los desterrados	Quiroga, Horacio
1926	Crónica de un crimen	Zavala Muniz, Justino
1928	Historia de un pequeño funcionario	De Castro, Manuel
1929	Los alambradores	Dotti, Víctor
1932	La carreta	Amorim, Enrique
1936	Los Molles	Dossetti, Santiago
1936	Los albañiles de los tapes	Morosoli, Juan José
1939	El pozo	Onetti, Juan Carlos
1942	Por los tiempos de Clemente Colling	Hernández, Felisberto
1943	El caballo perdido	Hernández, Felisberto
1947	Nadie encendía las lámparas	Hernández, Felisberto
1950	La vida breve	Onetti, Juan Carlos
1951	Cuentos	Figari, Pedro
1951	Fronteras al viento	Gravina, Alfredo Dante
1953	El derrumbamiento y otros cuentos	Somers, Armonía
1953	Lloverá siempre	Denis Molina, Carlos
1954	La quebrada de los cuervos	Ipuche, Pedro Leandro
1958	La desembocadura	Amorim, Enrique
1959	Tierra y tiempo	Morosoli, Juan José
1959	Montevideanos	Benedetti, Mario
1960	La Tregua	Benedetti, Mario
1961	Cuentos	Espínola, Francisco
1961	El astillero	Onetti, Juan Carlos
1961	Juan de los desamparados	Da Rosa, Julio
1962	El infierno tan temido	Onetti, Juan Carlos
1963	Una forma de la desventura	Garini, L.S.
1964	Los fuegos de San Telmo	Díaz, José Pedro

1965	Juntacadáveres	Onetti, Juan Carlos
1965	Gracias por el fuego	Benedetti, Mario
1967	Detrás del rojo	Lago, Silvia
1969	Tres libros de cuentos	Arregui, Mario
1969	Los museos abandonados	Peri Rossi, Cristina
1974	Pepe Corvina	Estrázulas, Enrique
1974	Tierra en la boca	Martínez Moreno, Carlos
1976	Cuentos completos	Onetti, Juan Carlos
1977	El pasajero	Musto, Jorge
1979	París	Levrero, Mario
1980	Las orillas del mundo	Banchero, Andersen
1980	Donde llegue el río Pardo	Campodónico, Miguel Angel
1981	La noche del día menos pensado	Galmés, Héctor
1981	El color que el infierno me escondiera	Martínez Moreno, Carlos
1982	Causa de buena muerte	Delgado Aparaín, Mario
1982	Memoria del fuego	Galeano, Eduardo
1982	Todo el tiempo	Levrero, Mario
1983	Trampas de barro	De Mattos, Tomás
1983	Casa vacía	Rein, Mercedes
1984	Don Juan el zorro	Espínola, Francisco
1984	La nave de los locos	Peri Rossi, Cristina
1985	Aperturas, miniaturas, finales	Mondragón, Juan Carlos
1986	Solo los elefantes encuentran mandrágora	Somers, Armonía
1988	¡Bernabé, Bernabé!	De Mattos, Tomás

TEATRO (Fechas de estrenos)

1808	La lealtad más acendrada y Buenos Aires vengada	Martínez, Juan Francisco
1856	¡Oh, qué apuros!	De Acha, Francisco Javier
1858	El charrúa	Bermúdez, Pedro Pablo
1891	Julián Giménez	Arózteguy, Abdón
1896	Cosas del Olimpo	Gordon, Eduardo
1902	Bohemia Criolla	De María, Enrique

1903	M'hijo el dotor	Sánchez, Florencio
1905	Barranca abajo	Sánchez, Florencio
1905	En familia	Sánchez, Florencio
1906	Los disfrazados	Pacheco, Carlos Mauricio
1907	El arlequín	Cione, Otto Miguel
1911	El león ciego	Herrera, Ernesto
1912	El guaso	Weisbach, Alberto
1920	Premios a la virtud	Favaro, Ulises
1924	El higuerón	Princivalle, Carlos
1928	El espectador o la cuarta realidad	Martínez Cuitiño, Vicente
1930	Interferencias	Bellán, José Pedro
1932	Fata Morgana	Imhof, Francisco
1933	La cruz de los caminos	Zavala Muniz, Justino
1937	La fuga en el espejo	Espínola, Francisco
1942	Los sobrevivientes	Bianchi, Edmundo
1948	El regreso de Ulises	Denis Molina, Carlos
1956	El cuarto de Anatol	Bruno, Jorge
1957	Procesado 1040	Patrón, Juan Carlos
1959	Todos en París conocen	Novas Terra, Luis
1960	Quiniela	Deugenio, Ruben
1960	La noche de los ángeles inciertos	Maggi, Carlos
1961	Veraneo	Legido, Juan Carlos
1962	Esperando la carroza	Langsner, Jacobo
1966	No somos nada	Castillo, Andrés
1967	El patio de la torcaza	Maggi, Carlos
1967	Los caballos	Rosencof, Mauricio
1972	Juan Palmieri	Larreta, Antonio
1978	La relación	De la Peña, Alfredo
1981	El herrero y la muerte	Rein, Mercedes y Curi, Jorge
1981	Los cuentos del final	Varela, Carlos Manuel
1983	Tres tristes tangos	Paredes, Alberto
1986	Delmira	Schinca, Milton
1987	El desayuno durante la noche	Prieto, Ricardo

ENSAYOS Y ESTUDIOS CRITICOS

1885	Estudios Literarios	Bauzá, Francisco
1900	Ariel	Rodó, José Enrique
1909	Motivos de Proteo	Rodó, José Enrique

1910	Lógica Viva	Vaz Ferreira, Carlos
1912	Historia Crítica de la Literatura Uruguaya	Roxlo, Carlos
1919	Opiniones Literarias	Lasplaces, Alberto
1928	Letras Uruguayas	Gallinal, Gustavo
1929	La Sensibilidad Americana	Frugoni, Emilio
1930	Poética y Plástica	Oribe, Emilio
1930	Proceso Intelectual del Uruguay	Zum Felde, Alberto
1931	Historia Sintética de la Literatura Uruguaya	Reyles, Carlos
1950	Espiritualismo y Positivismo en el Uruguay	Ardao, Arturo
1961	El Patriciado Uruguayo	Real de Azúa, Carlos
1966	Literatura Uruguaya del Medio Siglo	Rodríguez Monegal, Emir
1968	Capítulo Oriental	
1968	Nuestra Tierra	
1968	Enciclopedia Uruguaya	
1968	El Desterrado	Rodríguez Monegal, Emir
1973	La Generación Crítica	Rama, Angel
1975	Historia Visible e Historia Esotérica	Real de Azúa, Carlos
1979	Crítica en Marcha	Ruffinelli, Jorge
1982	Transculturación Narrativa en América Latina	Rama, Angel
1984	Una Retórica del Silencio	Block de Behar, Lisa
1985	Poesía y Sociedad	Achugar, Hugo
1986	El Espectáculo Imaginario	Díaz, José Pedro

REVISTAS

1865	La Revista Literaria
1881	Anales del Ateneo
1895	Revista Nacional de Literatura y Ciencias Sociales
1895	El Fogón
1899	Revista del Salto
1899	La Revista
1900	Vida Moderna

1900 La Revista Literaria
1901 Almanaque Artístico Siglo XX
1906 Apolo
1907 La Nueva Atlántida
1907 Revista Histórica
1908 Bohemia
1909 La Semana
1912 El Sagitario
1914 Tabaré
1918 Pegaso
1918 Vida Femenina
1919 Ariel
1920 Los Nuevos
1921 Alfar
1923 El Camino
1923 Boletín de Teseo
1924 La Cruz del Sur
1927 La Pluma
1927 Tinta China
1928 Albatros
1929 Cartel
1929 Letras
1935 Hiperión
1936 Aiape
1936 Ensayos
1936 Círculo y Cuadrado
1938 Revista Nacional
1942 Apex
1945 Removedor
1947 Revista de la Facultad de Humanidades
1947 Sin Zona
1947 Clinamen
1947 Escritura
1948 Asir
1948 Marginalia
1948 Cuadernos de Julio Herrera y Reissig
1949 Revista del Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios
1949 Número
1950 Clima

1951 Mito
1953 Entregas de la Licorne
1953 La Gaceta Uruguaya
1953 Papel de Poesía
1954 Agón
1955 Tribuna Universitaria
1955 Estudios
1955 Gaceta de Cultura
1955 Nexo
1956 Deslinde
1958 Cuadernos Uruguayos
1959 Revista Iberoamericana de Literatura
1960 Siete Poetas Hispanoamericanos
1962 Aquí Poesía
1963 Cuadernos de Mercedes
1963 Puente
1965 Huevos del Plata
1965 Temas
1966 Revista de la Biblioteca Nacional
1967 Maldoror
1967 Praxis
1967 Cuadernos de Marcha
1968 Brecha
1968 Prólogo
1970 Ovum 10 (ver Huevos del Plata)
1975 Sintaxis
1977 Foro Literario
1977 Destabanda
1977 Ficciones
1978 Trova
1979 Prometeo
1979 La Plaza
1980 Cuadernos de Granaldea
1981 Garcín
1982 Saltomortal
1985 La Crítica
1987 Revistas Subterráneas

PAGINAS LITERARIAS

1838	El Iniciador
1840	El Talismán
1919	El Ideal
1927	El País
1932	Acción
1939	Marcha
1956	El Ciudadano
1957	El País
1959	Tribuna
1962	Epoca
1963	El Diario
1963	Revista de los Viernes de El Popular
1964	La Mañana (Ver Al pie de las letras)
1979	La Semana de El Día
1980	Opinar
1981	La Democracia
1983	Jaque
1985	El Correo de los Viernes
1985	Brecha
1985	La Hora Cultural

ANTOLOGIAS DE POESIA

1835	El Parnaso Oriental	Lira, Luciano
1878	Album de poesías	Magariños Cervantes, Alejandro
1895	Colección de poesías uruguayas	Arreguine, Víctor
1905	El Parnaso Oriental	Montero Bustamante, Raúl
1922	Antología de poetas uruguayos	Falcao Espalter, Mario
1924	Una centuria literaria	Barbagelata, Hugo D.
1927	Antología de la moderna poesía uruguaya	Pereda Valdés, Ildefonso
1930	Mapa de la poesía 1930	Filartigas, Juan M.

(Ver Antología de narradores del Uruguay)

1937	18 Poetas del Uruguay	Brughetti, Romualdo
1940	Exposición de la poesía uruguaya,	Casal, Julio J.
1941	Panorama de la poesía gauchesca y nativista	García, Serafín J.
1958	Nueva poesía uruguaya	Pedemonte, Hugo Emilio
1966	Antología de la poesía uruguaya contemporánea	Bordoli, Domingo Luis
1967	36 años de poesía uruguaya	Paternain, Alejandro
1971	Poesía rebelde uruguaya	Ruffinelli, Jorge
1984	Fueradefronteras	Beramendi, Fernando (Ver Las voces distantes)
1986	Las voces distantes	Barros Lemez, Alvaro

ANTOLOGIAS DE NARRATIVA

1930	Antología de narradores del Uruguay	Filartigas, Juan M
1943	Panorama del cuento nativista	García, Serafín J. (Ver Panorama de la poesía gauchesca y nativista)
1943	Antología del cuento uruguayo	Lasplaces, Alberto
1962	Antología del cuento uruguayo contemporáneo	Visca, Arturo Sergio
1966	Los mejores cuentos camperos del siglo XIX	Pérez Pintos, Diego
1966	Cien años de raros	Rama, Angel
1968	Antología del cuento uruguayo	Visca, Arturo Sergio (Ver Antología del cuento uruguayo contemporáneo)
1969	Narradores uruguayos	Cotelo, Ruben
1976	Nueva antología del cuento uruguayo	Visca, Arturo Sergio (Ver Antología del cuento uruguayo contemporáneo)
1979	Diez relatos y un epílogo	Somers, Armonía

ANTOLOGIA DEL ENSAYO

1964 Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo — Real de Azúa, Carlos

CENACULOS

1898 Centro Internacional de Estudios Sociales
1899 La Torre de los Panoramas
1900 El Consistorio del Gay Saber
1932 Arte y Cultura Popular

PERIODOS CULTURALES

El Primer Romanticismo
Ultimos Románticos, Primeros Realistas
Generación del 900
Generación del 20
Generación del Centenario
Generación del 45
Generación del 60

VARIOS

Canto Popular
Humor
Impresoras y Editoriales
Poesía Gauchesca
Tertulias y Cenáculos
Testimonio

APENDICE

Bibliografía de Bibliografías sobre Literatura Uruguaya

INDICE POR AUTORES

ARDAO, ARTURO

1950 Espiritualismo y Positivismo en el Uruguay

AROZTEGUY, ABDON

1891 Julián Giménez

ARREGUI, MARIO

1969 Tres Libros de Cuentos

ARREGUINE, VICTOR

1895 Colección de Poesías Uruguayas

BANCHERO, ANDERSEN

1980 Las Orillas del Mundo

BARBAGELATA, HUGO D.

1924 Una Centuria Literaria

BARROS LEMEZ, ALVARO

1986 Las Voces Distantes

BASSO MAGLIO, VICENTE

1927 Canción de los pequeños círculos y los grandes horizontes

BAUZA, FRANCISCO

1885 Estudios Literarios

BELLAN, JOSE PEDRO

1918 Doñarramona
1930 Interferencias

BENAVIDES, WASHINGTON

1965 Las Milongas
1975 Hokusai

BENEDETTI, MARIO

1956 Poemas de la Oficina
1959 Montevideanos
1960 La Tregua
1965 Gracias por el Fuego

BERAMENDI, FERNANDO

1984 Fueradefronteras

BERENGUER, AMANDA

1963 Quehaceres e Invenciones
1987 La dama de Elche

BERMUDEZ, PEDRO PABLO

1858 El Charrúa

BERRO, ADOLFO

1842 Poesías

BIANCHI, EDMUNDO

1942 Los Sobrevivientes

BLOCK DE BEHAR, LISA

1984 Una Retórica del Silencio

BORDOLI, DOMINGO LUIS

1966 Antología de la poesía uruguaya contemporánea

BRANDI, CARLOS

1947 Rey Humo

BRUGHETTI, ROMUALDO

1937 18 Poetas del Uruguay

BRUNO, JORGE

1956 El Cuarto de Anatol

CAMPODONICO, MIGUEL ANGEL

1980 Donde llegue el Río Pardo

CARRERAS, ROBERTO DE LAS

1905 Psalmo a Venus Cavalieri

CASAL, JULIO J.

1940 Exposición de la Poesía Uruguaya

CASARAVILLA LEMOS, ENRIQUE

1930 Las Formas Desnudas

CASTILLO, ANDRES

1966 No Somos Nada

CIONE, OTTO MIGUEL

1907 El Arlequín

COTELO, RUBEN

1969 Narradores Uruguayos

CUNHA, JUAN

1929 El Pájaro que vino de la noche
1961 A eso de la tarde

DA ROSA, JULIO

1961 Juan de los Desamparados

DE ACHA, FRANCISCO JAVIER

1856 ¡Oh, qué apuros!

DE CASTRO, MANUEL

1928 Historia de un Pequeño Funcionario

DE LA PEÑA, ALFREDO

1978 La Relación

DE MARIA, ENRIQUE

1902 Bohemia Criolla

DE MATTOS, TOMAS

1983 Trampas de Barro
1988 ¡Bernabé, Bernabé!

DELGADO APARAIN, MARIO

1982 Causa de Buena Muerte

DENIS MOLINA, CARLOS

1948 El Regreso de Ulises
1953 Lloverá Siempre

DEUGENIO, RUBEN

1960 Quiniela

DI GIORGIO, MAROSA

1971 Los Papeles Salvajes

DIAZ, JOSE PEDRO

1964 Los fuegos de San Telmo
1986 El Espectáculo Imaginario

DOSSETTI, SANTIAGO

1936 Los Molles

DOTTI, VICTOR

1929 Los Alambradores

DUCASSE, ISIDORE

1868 Los Cantos de Maldoror

ESPINOLA, FRANCISCO

1937 La fuga en el Espejo
1961 Cuentos
1984 Don Juan el Zorro

ESTRAZULAS, ENRIQUE

1974 Pepe Corvina

FALCAO ESPALTER, MARIO

1922 Antología de Poetas Uruguayos

FALCO, LIBER

1956 Tiempo y Tiempo

FAVARO, ULISES

1920 Premios a la Virtud

FERNANDEZ Y MEDINA, BENJAMIN

1892 Charamuscas

FERREIRO, ALFREDO MARIO

1927 El Hombre que se comió un autobús

FIERRO, ENRIQUE

1980 Las Oscuras Versiones

FIGARI, PEDRO

1951 Cuentos

FIGUEREDO, ALVARO

1956 Mundo a la vez

FILARTIGAS, JUAN M

1930 Antología de Narradores del Uruguay
1930 Mapa de la Poesía 1930

FRUGONI, EMILIO

1929 La Sensibilidad Americana

GALEANO, EDUARDO

1982 Memoria del Fuego

GALLINAL, GUSTAVO

1928 Letras Urguayas

GALMES, HECTOR

1981 La Noche del Día Menos Pensado

GARCIA, SERAFIN J.

1935 Tacuruses
1941 Panorama de la Poesía Gauchesca y Nativista
1943 Panorama del Cuento Nativista

GARINI, L.S.

1963 Una Forma de la Desventura

GORDON, EDUARDO

1896 Cosas del Olimpo

GRAVINA, ALFREDO DANTE

1951 Fronteras al Viento

HERNANDEZ, FELISBERTO

1942 Por los Tiempos de Clemente Colling
1943 El Caballo Perdido
1947 Nadie Encendía las Lámparas

HERRERA, ERNESTO

1911 El León Ciego

HERRERA Y REISSIG, JULIO

1909 Los Peregrinos de Piedra

HIDALGO, BARTOLOME

1812 Cielitos y Diálogos Patrióticos

HUDSON, GUILLERMO ENRIQUE

1885 La Tierra Purpúrea

IBAÑEZ, SARA DE

1940 Canto

IBARBOUROU, JUANA DE

1919 Lenguas de Diamante
1922 Raíz Salvaje

IMHOF, FRANCISCO

1932 Fata Morgana

IPUCHE, PEDRO LEANDRO

1922 Alas Nuevas
1954 La Quebrada de los Cuervos

LAGO, SILVIA

1967 Detrás del Rojo

LANGSNER, JACOBO

1962 Esperando la Carroza

LARRAÑAGA, DAMASO ANTONIO

1910 Diario de Viaje de Montevideo a Paysandú

LARRETA, ANTONIO

1972 Juan Palmieri

LASPLACES, ALBERTO

1919 Opiniones Literarias
1943 Antología del Cuento Uruguayo

LEGIDO, JUAN CARLOS

1961 Veraneo

LERENA ACEVEDO, ANDRES HECTOR

1918 Praderas Soleadas

LEVRERO, MARIO

1979 París
1982 Todo el Tiempo

LIRA, LUCIANO

1835 El Parnaso Oriental

MACEDO, JUAN CARLOS

1986 Durar III

MAGARIÑOS CERVANTES, ALEJANDRO

1850 Caramurú
1878 Album de Poesías

MAGGI, CARLOS

1960 La Noche de los Angeles Inciertos
1967 El Patio de la Torcaza

MAIA, CIRCE

1958 En el Tiempo

MARQUEZ, SELVA

1936 Viejo Reloj de Cuco

MARTÍNEZ, BELTRÁN

1939 Despedida a las Nieblas

MARTINEZ CUITIÑO, VICENTE

1928 El Espectador o la Cuarta Realidad

MARTINEZ, JUAN FRANCISCO

1808 La Lealtad más Acendrada y Buenos Aires Vengada

MARTINEZ MORENO, CARLOS

1974 Tierra en la Boca
1981 El Color que el Infierno me Escondiera

MEDINA VIDAL, JORGE

1962 Las Puertas

MEGGET, HUMBERTO

1949 Nuevo Sol Partido

MINELLI GONZALEZ, PABLO

1904 Mujeres Flacas

MONDRAGON, JUAN CARLOS

1985 Aperturas, Miniaturas, Finales

MONTERO BUSTAMANTE, RAUL

1905 El Parnaso Oriental

MOROSOLI, JUAN JOSÉ

1936 Los Albañiles de los Tapes
1959 Tierra y Tiempo

MUSTO, JORGE

1977 El Pasajero

NOVAS TERRA, LUIS

1959 Todos en París Conocen

ONETTI, JUAN CARLOS

1939 El Pozo
1950 La Vida Breve
1961 El Astillero
1962 El Infierno tan Temido
1965 Juntacadáveres
1976 Cuentos Completos

ORIBE, EMILIO

1930 Poética y Plástica

ORTIZ SARALEGUI, JUVENAL

1927 Palacio Salvo

PACHECO, CARLOS MAURICIO

1906 Los Disfrazados

PAREDES, ALBERTO

1983 Tres Tristes Tangos

PARRA DEL RIEGO, JUAN

1925 Himnos del Cielo y los Ferrocarriles

PATERNAIN, ALEJANDRO

1967 36 años de Poesía Uruguaya

PATRON, JUAN CARLOS

1957 Procesado 1040

PEDEMONTE, HUGO EMILIO

1958 Nueva Poesía Uruguaya

PEREDA, FERNANDO

1990 Pruebas al Canto

PEREDA VALDES, ILDEFONSO

1926 La Guitarra de los Negros
1927 Antología de la Moderna Poesía Uruguaya

PEREZ CASTELLANO, JOSE MANUEL

1787 Carta escrita en 1787 para la Italia

PEREZ GADEA, SAUL

1950 Homo Ciudad

PEREZ PINTOS, DIEGO

1966 Los Mejores Cuentos Camperos del Siglo XIX

PERI ROSSI, CRISTINA

1969 Los Museos Abandonados
1984 La Nave de los Locos

PICCATTO, PEDRO

1937 Poemas del Angel Amargo

PRIETO, RICARDO

1987 El Desayuno Durante la Noche

PRINCIVALLE, CARLOS

1924 El Higuerón

PUIG, SALVADOR

1980 Apalabrar

QUIROGA, HORACIO

1917 Cuentos de Amor de Locura y de Muerte
1926 Los Desterrados

RAMA, ANGEL

1966 Cien Años de Raros
1973 La Generación Crítica
1982 Transculturación Narrativa en América Latina

REAL DE AZUA, CARLOS

1961 El Patriciado Uruguayo
1964 Antología del Ensayo Uruguayo Contemporáneo
1975 Historia Visible e Historia Esotérica

REGULES, ELIAS

1894 Versitos Criollos

REIN, MERCEDES Y CURI, JORGE

1981 El Herrero y la Muerte

REIN, MERCEDES

1983 Casa Vacía

REYLES, CARLOS

1916 El Terruño
1922 El Embrujo de Sevilla
1931 Historia Sintética de la Literatura Uruguaya

RODO, JOSE ENRIQUE

1900 Ariel
1909 Motivos de Proteo

RODRIGUEZ MONEGAL, EMIR

1966 Literatura Uruguaya del Medio Siglo
1968 El Desterrado

ROSENCOF, MAURICIO

1967 Los Caballos

ROXLO, CARLOS

1912 Historia Crítica de la Literatura Uruguaya

RUFFINELLI, JORGE

1971 Poesía Rebelde Uruguaya
1979 Crítica en Marcha

SABAT ERCASTY, CARLOS

1917 Pantheos
1929 Los Adioses

SANCHEZ, FLORENCIO

1903 M'hijo el dotor
1905 Barranca Abajo
1905 En Familia

SCHINCA, MILTON

1969 Poemas Sex
1986 Delmira

SIENRA, ROBERTO

1911 Naderías

SILVA, CLARA

1945 La Cabellera Oscura

SILVA VALDES, FERNAN

1921 Agua del Tiempo

SOMERS, ARMONIA

1953 El Derrumbamiento y otros cuentos
1979 Diez Relatos y un Epílogo
1986 Solo los Elefantes encuentran Mandrágora

VARELA, CARLOS MANUEL

1981 Los Cuentos del Final

VAZ FERREIRA, CARLOS

1910 Lógica Viva

VAZ FERREIRA, MARIA EUGENIA

1924 La Isla de los Cánticos

VIANA, JAVIER DE

1896 Campo
1899 Gaucha
1901 Gurí

VILARIÑO, IDEA

1957 Poemas de Amor

VISCA, ARTURO SERGIO

1962 Antología del Cuento Uruguayo Contemporáneo
1968 Antología del Cuento Uruguayo
1976 Nueva Antología del Cuento Uruguayo

VITALE, IDA

1960 Cada uno en su noche

WEISBACH, ALBERTO

1912 El Guaso

ZAVALA MUNIZ, JUSTINO

1926 Crónica de un Crimen
1933 La Cruz de los Caminos

ZORRILLA DE SAN MARTIN, JUAN

1879 La Leyenda Patria
1888 Tabaré

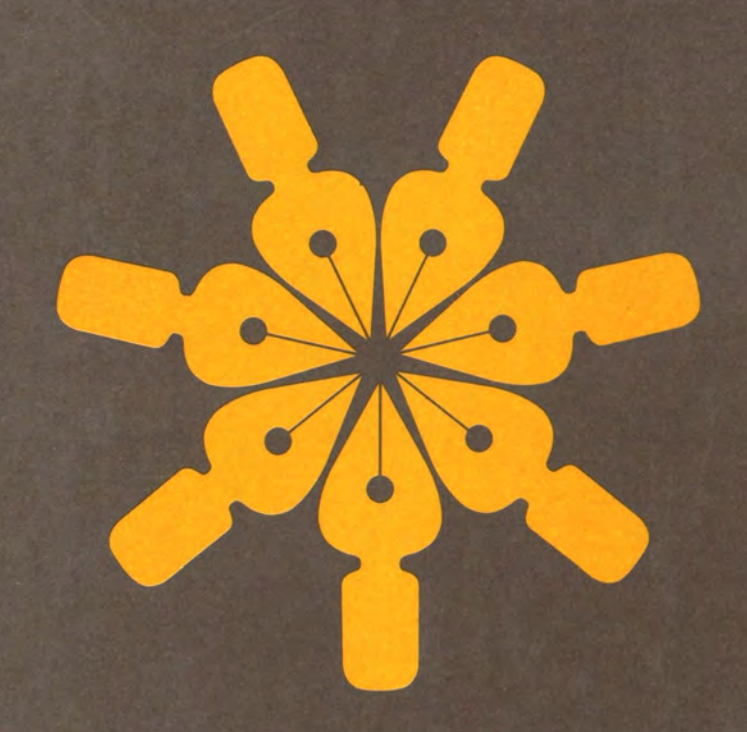
ZUM FELDE, ALBERTO

1930 Proceso Intelectual del Uruguay

Esta edición de "Diccionario de Literatura Uruguaya Tomo III" se terminó de imprimir en Arca Editorial, S. R. L., Andes 1118, Montevideo, Uruguay, en el mes de setiembre de 1991

Depósito Legal No. 248.475/91

Comisión del Papel – Edición amparada al Art. 79 de la Ley 13.349.



ARCA